UNEARTE
UNIVERSIDAD NACIONAL
EXPERIMENTAL DE LAS ARTES

TRAS LOS PASOS DE GLAUBER

Del sertão brasileño a los Andes venezolanos Una mirada cinematográfica

Goar
Sánchez

Artes y Culturas del Sur

UNIVERSIDAD NACIONAL
EXPERIMENTAL DE LAS ARTES

TRAS LOS PASOS DE GLAUBER

DEL SERTÃO BRASILEÑO A LOS ANDES VENEZOLANOS UNA MIRADA CINEMATOGRÁFICA

Goar Sánchez

Presidente de la República Bolivariana de Venezuela
Nicolás Maduro Moros

Ministra del Poder Popular para la Educación Universitaria
Tibisay Lucena

Ministro del Poder Popular para la Cultura
Ernesto Villegas

Rectora de la Universidad Nacional Experimental de las Artes
Tibisay Lucena

Vicerrector Académico
Luis Felipe Pellicer

Vicerrectorado del Poder Popular
Lisbeth Villalba

Vicerrectorado de Desarrollo Territorial
Luis Mancera

Secretario
Carlos Franco

Comité editorial: Luis Felipe Pellicer, Edsijual Mirabal, Guillermo Peláez, Andrés García, Irahys Hernández, Susana Díaz, Fabiola José González, José Romero Losacco, Armando González Segovia, Cristal Barreto

Artes
y Culturas
del Sur

Colección Artes y Culturas del Sur

Tras los pasos de Glauber. Del sertão brasileño a los Andes venezolanos. Una mirada cinematográfica
© Unearte
© Goar Sánchez
Se permite su reproducción sin fines de lucro

Edición: Luis Felipe Pellicer, Mauricio Vilas
Diseño de colección y portada: Oscar Coraspe
Diagramación y montaje: Orión Hernández
Imágenes: Osman Hernández
Corrección: Mauricio Vilas

ISBN: 978-980-7244-23-7
Depósito legal: DC2022000612

Caracas, 2022

La **Colección Artes y Culturas del Sur,** de la Universidad Nacional Experimental de las Artes, tiene la misión de divulgar la investigación, la reflexión y el proceso creativo que se desarrolla en nuestra casa de estudios.

Es un espacio para el pensamiento crítico sobre la producción artística y la indagación que involucra el proceso creativo. Invita a ver las artes no como un coto estético privilegiado, sino a integrarlas en el hacer colectivo del pueblo, en la creación de razones estéticas que le sean propias y que contemplen todos los procesos de su vida.

Los textos que presenta la **Colección Artes y Culturas del Sur** tienen un compromiso con la creación artística como proceso liberador para superar el colonialismo mental.

AGRADECIMIENTOS

A mis amados maestros y compañeros de vida
Julie Barnsley
Diego Rísquez
Armando Holzer
David Suárez

A mis queridos amigos Patricia Busquets y Arturo Pérez

Agradezco profundamente,
la invalorable presencia y apoyo de Julie Barnsley.
A mis grandes aliados en la realización del documental Arando en la memoria,
Almaclara Radharani y Miguel Noya

ÍNDICE

EL CINE COMO MARCO DE ESTUDIO **8**

PREÁMBULO **12**

GLAUBER ROCHA **16**

Glauber Rocha | Esbozo biográfico | Los primeros años 17
Barravento | De Glauber Rocha 20
Eztétyka del hambre 32
Der Leone Have Sept Cabeças y *Cabeças Cortadas* 37
Eztétyka del sueño 44
Filmografía 49

BRASIL. CINEMA NOVO. UNA MIRADA PANORÁMICA **50**

Cinema Novo | Una mirada panorámica 51
Antecedentes: Nelson Pereira dos Santos 73
Río, 40 grados (1955) 75
Río, zona norte (1957) 79
Antecedentes: el cortometraje documental 83
Cinema Novo | Primera fase 93

***DIOS Y EL DIABLO EN LA TIERRA DEL SOL* DE GLAUBER ROCHA** **120**

Dios y el diablo en la tierra del sol 121

***ARANDO EN LA MEMORIA*. LARGOMETRAJE DOCUMENTAL** **140**

Preámbulo 141
Preproducción 142
Descripción 142
Objetivos 142
Comunidad de trabajo 143
Metodología 143
Categorías 143
Producción 147

PROYECTO PARA LA DISTRIBUCIÓN DEL LARGOMETRAJE DOCUMENTAL *ARANDO EN LA MEMORIA* O NUESTRAS ÚLTIMAS REFLEXIONES..... **154**
Descripción del proyecto 155
Logline 157
Sinopsis 157
Últimas reflexiones 158

ANEXOS..... **160**
Guion 161

APÉNDICE..... **170**
Cine venezolano insurgente 171
Jesús Enrique Guédez (1930-2007) 172
Ugo Ulive (1933-2018) 174
Cine y petróleo 176
Carlos Rebolledo y Edmundo Aray 176

BIBLIOGRAFÍA..... **178**

EL CINE COMO MARCO DE ESTUDIO

El cine se fue convirtiendo para mí en una de las principales fuentes de inspiración y conocimiento. Primero me hice uno con mis adoradas montañas de Mérida, en mi temprana adultez, de donde proviene mi imaginario más íntimo de lo que me constituye como venezolano, y luego salí al encuentro del oficio, del cine.

Comprendí que el mundo estaba allí también, en las películas. Que la densidad del pensamiento ruso estaba a nuestro alcance en las películas de mi cineasta más respetado, Andréi Tarkovski. Que un tiempo | espacio de Japón estaba en las películas de Akira Kurosawa, así como en las de Yasujirō Ozu. Que la cercanía de la India era evidente a través de las películas de Satyajit Ray, de su entrañable *Trilogía de Apu*: *Pather Panchali* (1955), *Apur Sansar* (1956) y *El mundo de Apu* (1959). Con el cine vivenciamos las más diversas experiencias, como cuando acompañamos al escritor interpretado por el gran actor Bruno Ganz en el último día de su vida, en *La eternidad y un día* (1988), de Theo Angelopoulos, por poner un ejemplo. También, recientemente, nos sorprendimos con la solidez con la que un jovencísimo Xavier Dolan (Canadá, 1989) nos presentaba la decisión de un profesor de literatura de cambiar de sexo en *Laurence Anyways* (2012), o la difícil y conmovedora relación de una madre y su adolescente hijo con trastorno de déficit de atención con hiperactividad (TDAH11) en *Mommy* (2014).

Me reconozco en el reciente cine americano firmado por Jim Jarmusch, cuando realiza una película como *Paterson* (2016), donde nos muestra el proceso creativo de un poeta aficionado, que trabaja diariamente como chofer de autobús. Me motiva y me apasiona descubrir *otras* cinematografías como las de Apichatpong Weerasethakul (Tailandia) o la de Nuri Bilge Ceylan (Turquía).

Recuerdo la impresión que me causó la estética de películas mexicanas como *La perla* (1945) o *María Candelaria* (1943), dirigidas por Emilio "Indio" Fernández, o de la inolvidable *Los olvidados* (1950), de Luis Buñuel (España, 1900-1983). Estas tres últimas fotografiadas por el gran director

de fotografía mexicano Gabriel Figueroa. También la historia de personajes como la Manuela y la Japonesita en *El lugar sin límites* (1977), de Arturo Ripstein, o las nuevas cinematografías mexicanas como las de Carlos Raygadas y Amat Escalante. Experiencias visuales-cognitivas que nos ofrecen la oportunidad de reconocer, en su justa dimensión, la extensa obra de nuestro gran director Román Chalbaud: *El pez que fuma* (1977), *La oveja negra* (1987).

Estas impresiones, más que una lista presuntuosa, son una sincera, improvisada, azarosa y personal constatación de que *otras cinematografías* siempre han buscado y luchado por su espacio dentro del panorama internacional, dominado, como sabemos, por la industria americana.

> *Para el* cine revolucionario *no existen fronteras culturales o ideológicas. Desde que el cine es un método y una expresión internacional y desde que este método y esta expresión están dominados por* el cine americano asociado a los grandes productores nacionales *la lucha de los verdaderos cineastas independientes es internacional*[1].

Las películas son para mí lo que la literatura es para otros. En el cine me he procurado un espacio de resistencia y formación espiritual. He encontrado en el *cine de autor* lo mejor –¿y lo peor?– de nosotros, los pueblos del mundo. Este cine nunca me ha defraudado.

El cine venezolano lo conozco por dentro. Han sido días, meses, años de trabajo duro, construyendo sueños, construyendo imaginarios. Ayudando a forjar junto a un grupo de técnicos y directores una cinematografía de la cual, pese a nuestras críticas constructivas, nos sentimos orgullosos.

Gracias a él he podido conocer la exquisita y avasallante diversidad de mi país y su gente, trabajando durante largas temporadas en diversas regiones de Venezuela, en las profundidades del Delta del Orinoco, en nuestras queridas costas de Todasana, La Sabana, Adícora, en nuestros páramos andinos, en el sur de país, en Puerto Ayacucho, la represa de Guri, en las calles y casas de Coro y en sus médanos. Igualmente hemos trabajado en sitios históricos como el Castillo de San Felipe, en Puerto Cabello, la Casa Natal del Libertador, la Cuadra Bolívar, la Hacienda-Ingenio de San Mateo, el Palacio de las Academias. El cine me ha brindado la fortuna, también, de estar frente a algunos de los tomos de *La Colombeia*, donde con indescriptible detalle las anotaciones del general Francisco de Miranda dan cuenta de su invalorable gesta.

No podría concebir lo que ha sido mi vida sin el cine. Por tanto, podría concluir que otro de los espacios, ya no geográficos sino simbólicos, que me conforman, es el cine. Mi sur es el cine, también...

1 Glauber Rocha, *La Revolución es una Estétyka*, Caja Negra, Buenos Aires, 2011, p. 63.

PREÁMBULO

Nuestra tesis de grado está constituida por el documental *Arando en la memoria* y por el texto *Tras los pasos de Glauber. Del sertão brasileño a los Andes venezolanos. Una mirada cinematográfica*. Es una *Tesis de Creación*.

Partimos desde el punto de vista de un simple y curioso espectador, de un técnico, un trabajador y obrero del cine cuyo afán es estudiar, indagar en la filmografía y el pensamiento de uno de los directores de cine más controversiales de nuestro continente: Glauber Rocha.

Intentaremos modestamente deshilvanar, de una manera estrictamente personal, un complejo tejido estético-político que se materializa en una selección de sus películas y sus textos. Transitaremos desplazándonos entre su estructura narrativa, sus diálogos, sus personajes, la música que los introduce o acompaña, la visión política que sustenta su historia. Aquello que puede parecer solo una mera descripción, en realidad intenta hablarnos de una metodología interna, de una técnica, de una manera de hacer cine, de una forma de hacer hermenéutica de la realidad, privilegiando unos temas sobre otros o mostrándonos las complejidades de la vida en nuestro continente. Pero no solo hablamos de forma sino, y más importante aún, de contenido, describimos la profunda sensibilidad de un cineasta con un inmenso compromiso político y social frente a su pueblo y país. Este camino nos permitirá dar cuenta de una metodología plasmada en una de las grandes obras de la cinematografía suramericana.

Este recorrido, aunado al descubrimiento del milagro del Cinema Novo, nos servirán de guía e inspiración en el principal objetivo de esta Tesis de Creación: la realización de un largometraje documental sobre la cultura andina venezolana titulado *Arando en la memoria*.

La propuesta de un audiovisual, como parte fundamental de una tesis de creación en el marco de un Doctorado en una Universidad Experimental de las Artes, supone también la construcción de metodologías que se desplazan y se alejan de las certezas que caracterizan otros espacios del conocimiento. Se huye de la búsqueda de una *metodología única* y se construyen y defienden *otras metodologías*. Nuestra propuesta es un abordaje que privilegia la mirada, donde cada paso fortalece una relación afectiva con nuestro cine.

Para revisar la obra de Glauber daremos una mirada a su ópera prima *Barravento* (1961), en confluencia con su texto-manifiesto la *Estétyka del hambre* (1965). Igualmente, seleccionamos sus películas *Der leone have sept cabeças* (1970) y *Cabeças cortadas* (1970), para finalizar con su texto la *Eztétyka del sueño* (1971).

A la luz de su primer libro, *Revisión Crítica del Cine Brasileño* (1963), daremos una mirada panorámica a los estimulantes primeros años del Cinema Novo brasileño.

Continuaremos con un acercamiento más detallado, esta vez con los antecedentes del Cinema Novo. Revisaremos la figura de Nelson Pereira dos Santos y sus dos películas *Río, 40 grados* (1955) y *Río, Zona Norte* (1957). Esta revisión se extiende a los documentales *Arraial do Cabo* (1960), de Paulo Cèzar Saraceni y Mário Carneiro, y *Aruanda* (1960), dirigido por Linduarte Noronha.

Ya en la primera fase del Cinema Novo, continuaremos con el análisis de *Os Cafajestes* (1962), de Ruy Guerra, y *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos.

Finalmente, realizaremos un análisis de la primera parte de *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964), de Glauber Rocha. Conocemos la excelente versión comentada de la película realizada por Ivana Bentes e Ismail Xavier, que aunque nos ha inspirado, nos ha forzado aún más a buscar nuestro propio tono a la hora de exponer nuestras impresiones.

Hemos dividido la primera parte de la película para su descripción y posterior análisis en dos movimientos. Mantendremos en este boceto la convención internacional de utilizar la terminología referente a la técnica cinematográfica en el idioma inglés.

Proponemos *una lectura* de la película de Glauber Rocha. Una lectura que es varias, puesto que, en primer lugar, *leeremo*s una película. Intentaremos, a través de un escrito, dar cuenta de un lenguaje audiovisual. En segundo lugar, concretamente, estaremos leyendo mis impresiones, que son una lectura de esta película. Y en tercer lugar estaremos dialogando y confrontándonos con otras lecturas, que resultarán de los lectores y espectadores de la película. En esta lectura de *Dios y el diablo en la tierra del sol*, reiteramos, pondremos de relieve parte de la férrea dramaturgia a través de algunos de los magníficos diálogos del guion y algunas de las letras de las canciones escritas por nuestro director, acompañados de fragmentos de sus agudos y lúcidos escritos.

En la segunda parte de la sección teórica de nuestra tesis realizamos una especie de cuaderno de bitácora, donde damos cuenta de la realización del documental *Arando en la memoria,* y finalizamos con nuestras últimas reflexiones presentadas bajo la forma del Proyecto para la Distribución del Documental.

GLAUBER ROCHA

GLAUBER ROCHA | ESBOZO BIOGRÁFICO | LOS PRIMEROS AÑOS[2]

Glauber de Andrade Rocha (1939-1981) nació en Vitória da Conquista, municipio del estado de Bahía, el 14 de marzo de 1939. Su madre, Lúcia Mendes de Andrade Rocha, y su padre, Adamar Bráulio da Silva Rocha, se casaron en 1937. Su padre establece una empresa para la construcción de carreteras. Doña Lúcia abraza, por tradición familiar, el protestantismo, y Glauber es bautizado en la Iglesia Bautista.

Por necesidades laborales del padre, la familia se muda para Salvador de Bahía en 1948, donde abren una tienda de ropa para caballeros llamada *O Adamastor*. Un grave accidente en el trabajo, mientras su empresa construía una carretera, deja al padre incapacitado para trabajar. Desde ese momento, Lúcia Rocha, con 29 años, se hace cargo de la familia. Los bajos ingresos y los tiempos difíciles obligan a vender la tienda. En 1954, Lúcia Rocha abre una pensión en la calle General Rabout. Situada cerca de la Universidad, se convierte en punto de encuentro de estudiantes.

Glauber estudia junto a sus hermanas, Anecy y Marcelina, en el Colegio Presbiteriano 2 de Julio, donde reciben una intensa educación religiosa. Escribe *El hilito de oro*, una obra de teatro que interpreta junto a su hermana Anecy. Continúa sus estudios en el Colégio Estadual de Bahía, conocido como Central, donde escribe la pieza *Séfanu e o diabo*. La obra se transforma en un ballet y comienza la colaboración con su compañero de estudios Calazans Neto. Entre 1955 y 1957, junto a Calazans, Fernando da Rocha Pérez y posteriormente Paulo Gil Soares trabajan en el Grupo *Jogralescas*. Teatralizan textos y poemas brasileños, latinoamericanos y españoles. Su propuesta de experimentación en la escenificación, unida al cuestionamiento religioso y moral de algunos de los poemas, hizo que algunos profesores se manifestaran en contra de las representaciones. Esto

2 Cfr., Silva, Humberto Pereira da. *Glauber Rocha: Cinema, estética e revolução* . Paco e Littera. Edición de Kindle.

trajo como consecuencia que la discordia llegara a algunos diarios. A partir de entonces, Glauber y el grupo Jogralescas adquirieron notoriedad en los espacios culturales de Bahía.

Paralelamente, en 1956 colabora con el programa *Cinema en Close-Up* en la Radio Excelsior da Bahia. El movimiento de cineclubes en Brasil toma fuerza e importancia frente a un cine comercial. El neorrealismo italiano, la vanguardia francesa y películas soviéticas encuentran espacios de proyección en estos espacios. En Bahía, Glauber frecuenta el Clube de Cinema dirigido por Walter da Silveira. A su lado consolida sus estudios de cine: Georges Sadoul, Lev Kouléchov, André Bazin, entre otros.

Es invitado a participar en las actividades del CEPA (Centro de Estudos Pensamento e Ação), por su director, Germano Machado. En CEPA, Glauber establece contactos claves, es el caso de Newton Augusto Rocha, quien le sirvió de conexión para llegar al programa de radio *Cinema en Close-Up*. También establece amistad con Luis Paulino dos Santos, que sería el primer director del largometraje *Barravento*. Luis Paulino abandona la película y Glauber asume la dirección. *Barravento* se convertiría en su ópera prima. Igualmente conoce a José Telles Magalhães, quien también trabajaría en el largometraje. El principal objetivo de Glauber en el CEPA era conseguir apoyo para montar la obra *Las manos sucias* (*Les mains sales*), de Jean Paul Sartre.

Invitado por Ariovaldo Matos comienza a escribir en el periódico de izquierda *O Momento*. En 1957 comienza a estudiar Derecho en la Universidad de Bahía. Participa en la creación de la revista *Mapa*, junto a Fernando Péres y Calazans Neto. Escribe también para la revista de cultura Ângulos, de la Facultad de Derecho y para el seminario *Sete Dias*. En 1958 comienza a escribir para la prensa de Bahía, en el *Diário de Notícias*. Nuevamente, Ariovaldo Matos lo invita a trabajar, esta vez a formar parte del *Jornal da Bahia*. La claridad y la fuerza de sus ideas lo llevan a escribir sus críticas de cine en el *Jornal de Brasil*, invitado por Reinaldo Jardim. Sus opiniones comienzan a llegar mas allá de Bahía.

de Andrade, Alésio. (1971) Glauber Rocha [Fotografía]. Gente Boa · O Globo. https://blogs.oglobo.globo.com/gente-boa/post/retrato-de-glauber-rocha-em-paris-e-destaque-do-fotorio.html

Filma su primer cortometraje, *O Patio,* en 1957. Logra editarlo y terminarlo en 1959. Glauber define de esta forma sus principales influencias en aquella época:

> *Cuando hice, por ejemplo,* Pátio *(1959), me encontraba bajo una fuerte influencia del movimiento concretista brasileño y del esteticismo, de las teorías del cine avantgarde*

francés, del cine soviético, del expresionismo; estaba capturado por una una noción purista de la forma. Entonces, mis dos primeras películas, Pátio *y* Cruz na praça *(1958), que quedó inconclusa, son películas que podrían ser consideradas como formalistas, en las que la plástica, el sonido, el montaje, eran mucho más importantes que aquello que se veía en el plano*[3].

A través del decidido impulso de su rector, Edgard Santos, las artes viven tiempos de amplio desarrollo en la Universidad de Bahía, en ella se crea la primera Facultad de Teatro, Música y Danza de Brasil. En la Escuela de Bellas Artes, Glauber asiste a la escenificación de la obra teatral *La ópera de los tres centavos,* de Bertolt Brecht, en 1960. La pieza causa un gran impacto en el joven escritor.

Glauber advierte la necesidad de impulsar el desarrollo del cine en Bahía y crea junto a Fernando Péres la *Cooperativa Yemanjá*.

En las cartas de ese período, aparece al frente de Jogralescas, de la revista Mapa*, de la productora Yemanjá y de la Editora Macunaíma. Poesía y teatro en Jogralescas, teoría y cultura en las revistas* Mapa *y* Ângulos*, cine en Yemanjá, literatura y arte en Macunaíma. Todos los campos están cubiertos*[4].

A continuación, intentaremos dar una mirada a algunas creaciones y textos que muestran la evolución del joven investigador de la imagen. Partiendo de una noción purista de la forma, Glauber llega a formular y concretar una estética que prioriza el discurrir del subconsciente al servicio del mensaje político y social.

Glauber trabajaba inicialmente para desarrollar una industria cinematográfica en Bahía. El impulso inicial y la conjunción con una generación de jóvenes creadores hizo que sus objetivos se ampliaran para la conformación de un movimiento con miras a estremecer el cine de un país. El Cinema Novo irrumpió, incluso, más allá de sus fronteras. La cinematografía de Glauber nace con el Cinema Novo.

3 Glauber Rocha, *La Revolución es una Eztétyka*, compilado por Ezequiel Ipar; con prólogo de Ismail Xavier. Buenos Aires, Caja Negra, 2011, p. 305.

4 Ivana Bentes en *Glauber Rocha, Cartas ao Mundo,* Organização: Ivana Bentes, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 19.

BARRAVENTO | DE GLAUBER ROCHA

> *En el litoral de Bahía viven los pescadores de "Xarèu", cuyos antepasados vinieron como esclavos de África. Perduran hasta hoy los cultos a los dioses africanos y todo este pueblo está dominado por un misticismo trágico y fatalista. Aceptan la miseria y el analfabetismo y la explotación con la pasividad característica de aquellos que esperan el reino divino. Yemanjá es la reina de las aguas, "la vieja madre de Irecê". Señora del mar que ama, cuida y castiga a los pescadores. Barravento es el momento de violencia, cuando las cosas de tierra y mar se transforman, cuando en el amor, en la vida y en el medio social ocurren cambios súbitos*[5].

Inicialmente Glauber era productor ejecutivo, coargumentista y dialoguista de *Barravento*. Tenía tiempo trabajando el argumento con Luis Paulino dos Santos. Había decidido trabajar como productor durante un tiempo y solo dirigir *A ira de Deus*. Este era el primer nombre de la que terminaría siendo su gran obra *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. El azar y algunos acontecimientos desafortunados hicieron que el joven Glauber terminara dirigiendo su primera película. Tenía veintiún años.

Luis Paulino, hasta entonces director de la película, tenía una relación sentimental con la protagonista, Sonia Pereira. Diversas circunstancias llevaron al despido de la actriz. Pocos días después, Luis Paulino abandona la película a cambio de 360.000 cruzeiros por los derechos autorales del argumento. Consciente de la oportunidad, Glauber trabaja arduamente en el guion para adaptarlo a sus ideas[6].

5 Texto introductorio de la película *Barravento*.

6 La historia original versaba sobre una joven blanca de un pueblo de pescadores que se enamora de un afrobrasileño que viene de la ciudad. Ambos deciden irse a la ciudad, al tiempo, ella es abandonada y se convierte en prostituta. La joven termina regresando a la aldea. Cfr., Silva, Humberto Pereira da. Glauber Rocha: *Cinema, estética e revolução*. Paco e Littera. Edición de Kindle.

En una carta del 2 de noviembre de 1960, a veinte días de haber comenzado las filmaciones, le escribe a Paulo Emilio Salles:

(...) pulido el guion, quedaron personajes reales, primitivos e intensamente poblados de misticismo: los mitos negros, aquellos que llegaron de África al Brasil y que todavía hoy permanecen intactos en las regiones costeras, principalmente en Bahía (...) Miserables, analfabetos, esclavos, valientes para enfrentarse al bravo mar pero cobardes para defender los derechos laborales en la pesca de Xarèu, ahogan el hambre en los exóticos candomblés bahianos. Estos candomblés, aunque poseen un valor cultural estimable, adormecen una raza de posibilidades fantásticas. Una raza que, según veo, yo que convivo con mayoría de negros, puede emanciparse de una vez por todas en Brasil en paralelo con la gran independencia africana (...) Apasionado como soy por las costumbres populares, no acepto, sin embargo, que el pueblo negro sacrifique una perspectiva en función de una alegoría mística. Barravento *es una película contra el candomblé, contra los mitos tradicionales, contra el hombre que busca apoyo y esperanza en la religión*[7].

(1962) *Barravento* de Glauber Rocha [Fotografía]. OpenEdition Journal. https://journals.openedition.org/cinelatino/2504

Glauber le aclara en la carta a Paulo Emilio Salles que no es marxista y que nunca ha leído a Marx, aunque la película parta de la sentencia del autor: "la religión es el opio del pueblo". Afirma que es un protestante, que no se bautizó y que adoptó las causas de la revolución, "llevado por el ímpetu

7 Glauber Rocha, *Glauber Rocha*, *Cartas ao mundo*, pp. 125, 126.

de una juventud literaria todavía tradicional y algo decadente"[8]. La película fue filmada en Bahía, en una aldea de la playa de Buraquinho, cercana a Itapoan.

Realicemos un acercamiento *in extenso* al argumento de la película, para de esta manera apreciar con detenimiento la contundencia de los diálogos propuestos por Glauber:

El mar. La película comienza con la hermosa faena de recolección de la red de pescar por parte de un grupo de pescadores. Es acompañada por el toque de un tambor y los cánticos de los pescadores, en una especie de danza o coreografía del trabajo del mar que anuncia, por su belleza, otra de las piezas claves de nuestra cinematografía latinoamericana. La escena es contrastada con la llegada de Firmino (Antonio Pitanga) a la orilla del mar, de traje blanco y corbata, mientras escuchamos el ritmo de un *berimbao*[9]. Firmino regresa a su aldea proveniente de la ciudad. El grupo de pescadores continúa recogiendo la red hasta mostrarnos el fruto de la pesca. Firmino se acerca para saludarlos, bromean, conversan sobre su nueva manera de vestir.

> Firmino: *El gusto de la riqueza no puedo dármelo. Pero el de la pobreza, no se lo doy a nadie. Para usar esta ropa tuve que descargar muchos barcos escondido de la policía*[10].

Les cuenta que la policía lo persigue y debió regresar a la aldea para esconderse; a la vez, los confronta sobre la rutinaria vida que llevan. Termina por invitarlos a tomar *Cachaça*[11]. No todos se marchan, algunos continúan trabajando. A mitad de camino se detiene para continuar con su relato:

> Firmino: *¿Saben para qué arrastran la red todos los días? Para darles dinero a los blancos. Ellos están ricos a costa de ustedes. A mí nadie me explota más. Ahora solo trabajo por mi cuenta y no tengo horario fijo. Corro el riesgo, pero soy libre como un pez en el mar. Solo que nadie me atrapa. Si supieran al menos firmar el nombre... Pero es inútil, son analfabetas. Piensan que todo el mundo es miserable*[12].

Solo en esta escena y con unos pocos diálogos, la película presenta el conflicto entre los habitantes de las provincias, que anhelan o se han visto obligados a emigrar a las grandes ciudades, y aquellos que han decidido permanecer fieles a sus pueblos y sus costumbres. También la falta de

8 *Ibid*., p. 125.

9 Instrumento principal de la *capoeira*.

10 Diálogo de la película *Barravento.* Personaje: Firmino.

11 Bebida alcohólica. Aguardiente de melaza de caña.

12 Diálogo de la película *Barravento.* Personaje: Firmino.

trabajo digno para todos en la ciudad y el analfabetismo de gran parte de la población humilde del país. Se introduce, a través del personaje de Firmino, la conciencia de la explotación del hombre por el hombre.

La película presenta la enorme injusticia y explotación de los pescadores por parte de los dueños de la red. Los pescadores no son dueños de su propio instrumento de trabajo. Por cada cuatrocientos pescados que entregan, solo se pueden quedar con cuatro. La red, además, está muy vieja y deteriorada. Los pescadores plantean la necesidad de comprar una nueva red, pero su solicitud es negada con el argumento de que ese gasto sería las ganancias del año.

Los personajes son presentados en escenas cortas. Cota (Luisa Maranhão), una hermosa mulata, sale al frente de su casa y atrae la atención de Firmino, quien se acerca y le entrega un regalo que traía para ella. También le entrega un lápiz labial, pero antes le dibuja una cruz en una de las mejillas. Naína (Lucy Carvalho), joven y melancólica, de ojos claros y lacios cabellos, se encuentra a orillas del mar, sentada en una pequeña balsa, en compañía de algunos pescadores, entre ellos Aruan. Este último es el protegido de Yemanjá: sobre su castidad recae la responsabilidad de la pesca productiva y de los terribles Barraventos.

Los pescadores le ofrecen a Naína el pescado que debe entregarle a su padre, Vicente. Se encuentra triste por la insistencia de su padre de ir al mar, solo, a pesar de su avanzada edad. Vicente es un hombre que *lleva el mar en la sangre;* le comentan sus amigos que no piense más en ello, que ellos lo ayudarán.

La película presenta la enorme injusticia y explotación de los pescadores por parte de los dueños de la red. Los pescadores no son dueños de su propio instrumento de trabajo. Por cada cuatrocientos pescados que entregan, solo se pueden quedar con cuatro. La red, además, está muy vieja y deteriorada. Los pescadores plantean la necesidad de comprar una nueva red, pero su solicitud es negada con el argumento de que ese gasto sería las ganancias del año. Se expone el conflicto entre los pescadores, que piensan que es inútil arrastrar la estropeada red y los que piensan que pedir una red nueva es pedir demasiado. Los que piensan que vivir en la ciudad es mejor y los que creen que se vive mejor de la pesca, aun en las condiciones en las que ellos se encuentran.

En el pueblo, al ver a Firmino Naína sale corriendo. Es interceptada por una de las mujeres, que le pregunta qué le sucede, le dice que es posible que le hayan hecho un "trabajo". Le dice que la llevará al terreno de la Madre Dadá, que allá se *resuelve todo.*

En el mar, Aruan sale del agua y les comenta a sus compañeros que no vale la pena recoger la red. Que está casi agujereada. Cree, además, que arrastrar la red de otros es de tontos.

> ***Aruan:*** *...Firmino al menos no pide limosnas.*
>
> ***Pescador:*** *El que nace pobre muere comiendo arena, yo dejo esas cosas para que las resuelva el Maestro... regresemos que ya el samba debe haber empezado.*

Bromean con un pescador que decide quedarse, le dicen que Yemanjá solo se le aparece a Aruan. Toda la aldea va a la samba[13]. Hacen un círculo y comienza el maravilloso espectáculo del baile. *Barravento* tiene escenas especiales, imágenes que pertenecen a la iconografía brasileña. La escena de la samba es una de ellas: la belleza de la alegría del pueblo. La franca sonrisa que acompaña la singular expresividad corporal que identifica a un pueblo, a un país. El cuerpo hecho cultura. Para nosotros, la verdadera *magia* está en los cuerpos de esas mujeres y hombres cuando bailan. Es tan hermosa Luisa Maranhão, cuando baila interpretando a Cota, como las mujeres del pueblo con sus pesados cuerpos y avanzada edad. El desenfreno corporal se acompaña de una sutil ingenuidad en el disfrute de ofrecer y brindarse. El baile termina cuando Firmino sale de la rueda y va hasta donde está Naína para invitarla. Esta se resiste, entonces Aruan interviene y hay un conato de pelea. Firmino se retira y junto a un pequeño grupo, donde se encuentra Cota, se pasa de la samba a la capoeira.

Firmino desea vengarse de Aruan. Arrastra un resentimiento desde que eran niños. Lo justifica ahora por el hambre que pasan en la aldea, y culpa a Aruan por no hacer nada.

En la próxima escena Glauber nos introduce en los delicados e íntimos espacios del misticismo. Firmino intenta hacerle daño a Aruan a través de la madre Dadá, pero esta lo rechaza y le recuerda que Aruan es protegido de Yemanjá; lo saca del *terreiro*. Los tambores o *atabaques* acompañan el ritual del candomblé. Las mujeres bailan en círculo, ataviadas con sus impolutas vestimentas blancas. Es un baile del alma. Al lugar llega Naína, junto a la mujer que le dijo que probablemente le habían hecho un "trabajo". Un crescendo en la música y el montaje da paso al trance de Naína, quien parece poseída por un *orisha*. La madre Dadá toca la campana o *agogô* sobre su cuerpo hasta que es envuelta en una tela blanca y llevada a otro espacio. Naína, aún en trance, es colocada en el suelo. Con ella solo están la madre Dadá y tres hombres vestidos de blanco con sus cabezas rapadas, que parecen monjes o iniciados; dos de ellos muy jóvenes.

La madre Dadá arroja los caracoles sobre una pequeña tela blanca colocada en la arena, destacan un crucifijo y una campana. Es el método de adivinación llamado *Jogo dos buzios:* "juego de conchas". Al salir, terminado el ritual, la madre Dadá le comenta a la mujer que le llevó a Naína:

> ***Dadá:*** *Ella es de Yemanjá: tiene que hacer el ritual. Tiene que pasar un año aislada.*

13 Adoptaremos en esta investigación la voz femenina como en casi toda Hispanoamérica (*la samba*). Aunque sabemos que el género en su forma original, el portugués, es masculino (*el samba*).

Naína: *¡No puedo..! (se aleja corriendo)*

Dadá: *¡Vuelve, Naína… puede ser peor!*

Mientras, Firmino camina sigiloso por la aldea, hasta llegar a una casa donde toca la puerta.

Firmino: *Buenas noches, padre Tião.*

Tião: *Firmino… ¿qué quieres, Firmino?*

Firmino: *Quiero un trabajo para arruinar la red y terminar con Aruan.*

Enseguida escuchamos los tambores mientras la cámara baja de la copas o coronas de las palmeras hasta llegar y descubrir, al pie de una de ellas, aves sacrificadas, botellas vacías y otros objetos. Un "trabajo". En la costa, un grupo de pescadores gritan:

Pescadores: *¿qué sucede?*

Pescadores en una balsa en el mar: *La red se agujereó y él se escapó… ¡Parece que Aruan murió ahogado!*

Todo el pueblo se dirige a la orilla del mar. Firmino observa desde la casa de Cota y admite que le hizo un "trabajo" a Aruan para que muriera y no encontraran el cuerpo.

Firmino: *Ahora debe estar mucho mejor durmiendo con Yemanjá. ¿No quería eso?*

Cota lo confronta, le hace saber sobre su respeto a los santos, y le insinúa que si a Aruan le gustaran las mujeres, quizás ella no estuviera tan abandonada. Firmino le da una cachetada. Regresamos al lugar donde se encontró el "trabajo", allí se encuentran dos pescadores. Se escucha a lo lejos:

Pescadores: *¡Aruan está vivo…!*

Los pescadores entre las palmeras, frente al "trabajo":

Pescador: *Vámonos, Tonho, los hechizos no lo afectan nunca.*

De nuevo frente a la casa de Cota, Firmino continúa la discusión. Sabe que la red se dañó por lo vieja que estaba. Pero su intención es hacerle daño a Aruan.

> **Firmino:** *...esta es la primera y última vez que me meto con hechicerías. Siempre trabajé duro y la suerte nunca me acompañó. ¡Pero levantaré el Barravento a punta de cuchillo!*

En la playa el líder de los pescadores discute con el representante del dueño de la red, que quiere sus pescados. No le importa que la red esté vieja y piensa que la pesca no debe pararse. Amenaza con llevarse la red. Aruan, molesto, lo enfrenta.

> **Aruan:** *...cuando no pescamos no comemos. El hombre no piensa en eso. Él come todos los días... y de cien pescados, aquí queda uno.*

El maestro se acerca para calmarlo; hombre sabio, le dice que no entristezca, que repararán la red entre todos los pescadores. Comienza entonces una de las escenas más hermosas de la película. De una casa a orillas del mar sale un hombre, dos, tres... diez, quince y más pescadores, en perfecta fila y distancia, cargando una inmensa y pesada red. Lo hacen al tiempo del mar. La escena es interrumpida por el discurso de Firmino:

> **Firmino:** *¡Trabajen, puñado de tontos! ¡Trabajen! Los negros vinieron a esta tierra a sufrir. Trabajan mucho y no comen nada. Menos yo, que soy independiente. Ya dejé ese asunto de la religión. El candomblé no resuelve nada. Hay que luchar. Resistir. ¡Nuestra hora está llegando, hermano!*

Glauber contrasta las palabras de Firmino con imágenes del trabajo de los pescadores tejiendo la red, en la arena. Un lento y sostenido *dolly back* nos va mostrando uno a uno a los pescadores y el laborioso y meditativo trabajo artesanal, acompañado del sonido del mar. Las palabras de Firmino se las lleva el tiempo.

La introspección de Firmino lo conduce a acentuar su maldad. Lo vemos ahora rompiendo la red que los pescadores han dejado en la arena. Cada cuchillada expresa no solo la maldad del hombre sino su propia confrontación con la fe. Su rabia por su pobreza, por la explotación de los pescadores, por la carencia de suerte en la vida, por la falta de oportunidades. Un mundo que Firmino no ha sabido conducir. Glauber presenta los problemas de sus personajes y espera de nosotros el acompañamiento en la complejidad de la reflexión.

Fe y misticismo expresados en su forma más esencial: el hombre frente a la inmensa naturaleza; explotación laboral y nobleza del trabajo; analfabetismo y pobreza, sincretismo religioso, pero sobre todo un profundo amor por el pueblo humilde son los caminos que nos presenta Glauber en su ópera prima.

Cuando asumí la profesión de hacer películas, y para ello hice una penitencia de noventa días en una playa desierta, sin mucho dinero y con un equipo heterogéneo en el aspecto humano, solo acepté aquel trabajo contrario a mis ideas originales sobre el cine debido a que tomé una conciencia exacta del país, de los problemas vitales del hambre y la esclavitud regionales, y pude decidir entre mi propia ambición y una función colateral del cine: la de ser vehículo de ideas necesarias; de ideas que no fueran mis frustraciones y complejos personales, sino ideas universales, incluso si son consideradas en el nivel más simple de los valores: mostrar al mundo que, debajo de la apariencia exótica y la belleza decorativa de las formas místicas afrobrasileñas, habita una raza enferma, analfabeta, nostálgica y esclava[14].

En la playa, Cota observa a Firmino mientras corta la red. Cuando este la increpa, ella le responde que sus planes con él son otros. Lo invita a enderezar su vida y a hacer una vida juntos en la aldea. Ella tiene dos balsas que le dejó su padre y no tendrían problemas de dinero.

Firmino: ¿Yo, pescador? Esa es una vida de indios, esto no es África, es Brasil. Cota, en el fondo tengo un corazón muy bueno. Ando contigo porque eres de las que no se rebajan. Aruan tampoco quiere rebajarse, pero el Maestro lo domina, en esa situación vive el pueblo. Y la gente de la ciudad sabe que las cosas van a mejorar. Fue por eso que corté la red. El estómago debe doler mucho y cuando tengan una herida muy grande, todos gritarán juntos.

Y mientras ella le habla de la falta de coraje de Firmino para casarse o de ella para irse a la ciudad, Firmino canta al ritmo de una sutil samba:

14 Glauber Rocha, *O proceso do cinema*, en el suplemento dominical del *Jornal do Brasil*, Río de Janeiro, 6 de mayo de 1961. Citado por José Carlos Avellar, *Glauber Rocha*, Cátedra | Filmoteca Española, Madrid, 2002. p. 37.

> ***Firmino:*** *Soy diplomado en materia de sufrir... Mi sufrimiento nadie lo ve... Soy diplomado en materia de sufrir... Mi sufrimiento nadie lo ve.*

Los pescadores descubren que la red se agujereó. Mientras, el dueño de la red ha enviado a buscarla en una vieja carreta arrastrada por un animal de carga. Tres empleados y un policía la escoltan. El Maestro les dice a los pescadores que la ley ampara a los dueños de la red. Aruan protesta:

> ***Aruan:*** *Tenemos que reaccionar. Vivimos como esclavos, ya la esclavitud terminó.*

El Maestro sabe que la pesca sin red es mas difícil y peligrosa, pero tiene la esperanza de que, al menos, todos los pescados son de ellos. Solo Firmino lo enfrenta y les reprocha a todos su falta de coraje. Aruan sale en defensa del Maestro y, antes de pelear con Firmino, son separados por los pescadores.

El Maestro recuerda la pesca en balsa, salir al mar de día y volver de noche. *Barravento* mató a muchos viejos y niños cuando las balsas se hundían.

> ***Maestro:*** *Con la red el peligro pasó, pero los pescados dejaron de ser nuestros...*

Este grupo de hombres solo sabe vivir de la pesca. El hambre amenaza la aldea. Surge el recuerdo de algunos pocos que llegaron huyendo de la sequía del norte. Esperan un milagro del cielo. Todos creen que si Aruan sale a la pesca les irá bien.

Glauber construye una escena donde nos presenta la posición de Aruan respecto a la fe. En conversación íntima con su amigo João, le comenta su preocupación porque el Maestro parece no entender lo peligroso que es pescar en jangada.

Glauber construye una escena donde nos presenta la posición de Aruan respecto a la fe. En conversación íntima con su amigo João, le comenta su preocupación porque el Maestro parece no entender lo peligroso que es pescar en *jangada*[15]. Le preocupan los viejos pescadores. Aruan debe pasar la noche en el mar y volver; se pregunta si este es el camino correcto o trabajar para comprar una red. João le contesta que la valentía de los demás depende de la suya.

> ***Aruan:*** *Pero yo no soy santo... ¿y si sopla el Barravento y lo arruino?*

15 Balsa o embarcación típica de las costas bahianas.

João: Hay que ver si estás protegido de verdad. Hasta yo lo creo… Después las cosas pueden mejorar… ¿no es eso lo que queremos? Firmino tiene razón, hay mucha miseria.

Aruan decide salvar la pesca y luego irse, para un día volver como Firmino y cambiar todo. En el mar, vemos a Aruan invocando a Yemanjá y posteriormente a los pescadores saliendo al mar. Tambores y fe acompañan la faena. El mar luce inmenso y poderoso frente a las frágiles embarcaciones. Adquiere la dimensión de una Divinidad.

Naína le pregunta a su padre, Joaquim, si Yemanjá existe, si ella puede ser hija de la Diosa siendo blanca, como le ha dicho la Madre Dadá. Joaquim no le contesta nada.

Una mujer del pueblo le cuenta a Naína que su padre era muy buenmozo y por ello Yemanjá no quería que se casase con nadie: "La Reina tiene celos de los hombres bonitos". Cada vez que pasa algo malo en la aldea cuentan su historia. Isabel, la madre de Naína, murió golpeada por las olas contra unas piedras. Aruan no debe estar con ninguna mujer, como el Maestro. Hasta que en el futuro haya otro de su edad. Naína confiesa que se siente atraída por Aruan, y la mujer le dice que calle, que vaya a ver a la madre Dadá. El mar se ha calmado con la salida de Aruan. La Divinidad parece protegerle. Todos están satisfechos... menos Firmino.

Firmino: (…) hay millones de negros sufriendo en todo el mundo. Cada uno que se libera, puede liberar a un millón. Ese mar está lleno de pescadores sin alternativa. Solo gente como Aruan puede resolverlo.

Firmino le propone a Cota seducir a Aruan esa misma noche. Así, mientras en la aldea se reúnen alrededor del candomblé, Cota se dirige a la playa donde Aruan se encuentra solo sentado en una *jangada* sobre la arena. Cota entra al mar totalmente desprovista de ropas. Es una auténtica Diosa del Mar. Cota, el mar, los tambores y los cantos. Aruan cede ante los encantos de la hermosa mujer mientras Firmino observa victorioso a lo lejos. Mientras observamos la belleza y profundidad del ritual, el baile de las mujeres del candomblé, asistimos a la desacralización de Aruan como protegido de Yemanjá en la playa.

A la aurora, Firmino engaña al Sr. Vicente para que entre al mar. Le dice que una linda joven sentada en las rocas del mar lo llamaba mientras cantaba, él cree que es Yemanjá.

El hombre se lanza a la aventura del mar. El día amenaza con mal tiempo y la llegada del Barravento. Los vientos y los truenos se intensifican. La fuerte lluvia sacude la aldea y se desata la tormenta.

Cuando vuelve la calma y se aplaca la naturaleza, los pescadores se enteran de la muerte de uno de ellos, de Chico. Cuando Naína le pregunta por su padre a Aruan, la respuesta es el silencio.

Firmino acusa a Aruan ante todos por fastidiar a los Santos. Lo acusa de engañarlos y de ser el culpable, y grita haberlo visto en la noche con una mujer. Se enfrentan en una violenta capoeira. Firmino lo vence y le dice que lo va a dejar vivo para que salve al pueblo.

> **Firmino:** *Es a Aruan a quien deben seguir, no al Maestro, ¡el Maestro es un esclavo…!*

En el ritual de despedida del pescador fallecido, el Maestro indica que deben ofrecerle el cuerpo al mar para calmar a los Dioses. Aruan le replica:

> **Aruan:** *Se pesca con una red, con atarraya. Se pesca en el mar, no rezando.*

Naína debe hacer el ritual para poder casarse con Aruan y debe entender la muerte de su padre como una ofrenda a la Diosa. Sus cabellos son cortados según la costumbre.

El cortejo fúnebre sale con el cuerpo de Chico. Mientras, en otro lugar, Naína corre entre palmeras ataviada de blanco. Aruan corre detrás de ella.

> **Aruan:** *No te quedarás sola. Puedes pasar un año con la Madre Dadá si te parece bien. Voy a la ciudad a trabajar para que tengamos nuestra propia red. Firmino tiene razón. A nadie le importan los negros y los pobres…*

El cuerpo del chico es llevado al mar por la gente de la aldea, acompañado de un ritual y cánticos solemnes ante la mirada del Maestro, que se ha quedado apartado.

Aruan se marcha del pueblo, sin zapatos ni camisa. Lleno de dignidad, valentía y coraje. Lo hace por el mismo lugar donde al comienzo vimos llegar a Firmino.

> *Voy a Bahía a ver*
> *si el dinero circula*
> *Voy a Bahía a ver*
> *si el dinero circula*
> *si el dinero no circula*
> *ay, Dios, ay*
> *De hambre nadie muere…*

La película hay que verla también como la propuesta de montaje del joven realizador e indiscutible precursor del Cine Novo, Nelson Pereira dos Santos.

Cuando hice mi primer largometraje, Barravento *(1961), estaba en otra fase de conciencia, era una época en la que yo ya conocía a Rossellini, a Visconti, había oído hablar de la* nouvelle vague, *pero todavía no había visto* Sin aliento, *de Godard. Entonces yo filmaba "a la Rossellini", o "a la* Roma, ciudad abierta", *es decir, filmaba sin recursos, a puro coraje, con poca película, pero, guiado por ese sentido de realidad de Rossellini, no me preocupaba por la continuidad para el montaje, porque suponía que conocía la teoría del montaje eisensteiniana y estaba guiado por las sombras de Murnau y de Visconti*[16].

En 1962 *Barravento* es exhibido en el Festival de Sestri Levanti, Italia, y en el Festival Internacional de Cinema de Karlov Vari, en la antigua Checoslovaquia, donde obtiene el premio destinado a la "creación revelada en un cine de estreno".

Glauber descubre en su primera película el poder del cine para denunciar las injusticias. La explotación de los más necesitados, el hambre y su crítica al misticismo "trágico y fatalista", son temas que Glauber introduce en un argumento que se sirve de agudos diálogos.

Nuestro filme Barravento *versa sobre un problema social de los pescadores negros del litoral de Bahía; es una situación terrible de explotación, similar a otras muchas clases del Brasil. Es una producción independiente, rodada por un equipo joven que pretende desarrollar un cine verdadero y nacional, siguiendo una línea política que se inauguró con* Rio, 40 graus. *Hoy los problemas están más acentuados y garantizamos que nuestro filme es ya la primera gran denuncia realizada en el cine brasileño (...). Habla alto por las necesidades de las clases negras y explotadas de elevar un grito contra la explotación de los industriales*[17].

16 Glauber Rocha, *La Revolución es una Eztétyka*, pp. 305, 306.

17 Glauber Rocha, *Glauber Rocha, Cartas ao mundo*, carta a Alfredo Guevara, 27 diciembre 1960, p. 132.

EZTÉTYKA DEL HAMBRE

No es una película, sino un conjunto de películas en evolución que le dará, por fin, al público, la conciencia de su propia existencia[18].

Glauber escribe la *Eztétyka del hambre* en 1965. El texto es presentado en Génova, en el marco de las discusiones alrededor del *Cinema Novo*, durante la retrospectiva realizada en la V Rassegna del Cine Latinoamericano patrocinada por el Instituto Columbianum. Había escrito y publicado su libro *Revisão critica do cinema brasileiro* (1963) y dirigido dos películas, *Barravento* (1961) y *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol* (1964); esta última fue nominada junto a *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos a la Palma de Oro como mejor película del Festival Internacional de Cine de Cannes.

Glauber comienza su texto-manifiesto planteando el problema de la incomunicación esencial entre América Latina y el *Mundo Civilizado*. Señala lo limitado del análisis del observador europeo frente a las reacciones de ambas culturas.

> *(...) mientras América Latina lamenta sus miserias generales, el interlocutor extranjero cultiva el sabor de esa miseria, no como síntoma trágico, sino apenas como dato formal en su campo de interés. Ni el latino comunica su verdadera miseria al hombre civilizado, ni el el hombre civilizado comprende verdaderamente la miseria del latino*[19].

¿Cómo entender *nuestra pobreza*? ¿Cómo comunicar *nuestra verdadera miseria*? ¿Cómo sensibilizarnos y ayudar en la superación de la pobreza?

Para Glauber la relación de las Artes en Brasil con el mundo está basada en *mentiras elaboradas de la verdad*, en *exotismos formales que vulgarizan problemas sociales* y que solo han sido comunicados cuantitativamente. Los procesos artísticos de América Latina y del mundo subdesarrollado, en general, solo atraen la mirada europea en la medida en que *satisfacen su nostalgia del primitivismo*. Bajo formas más perfeccionadas y sutiles, América Latina continúa siendo una colonia[20].

18 Glauber Rocha, *La Revolución es una Eztétyka*, p. 35.

19 *Ibid*., pp. 29, 30.

20 *Ibid*., p. 29.

Este condicionamiento económico y político nos llevó al raquitismo filosófico y a la impotencia que, a veces inconscientemente y a veces no, generan en el primer caso la esterilidad y en el segundo la histeria[21].

La esterilidad, continúa Glauber, estaría presente en aquellas obras donde el autor se anula en ejercicios formales, sin lograr, además, la absoluta posesión de sus formas. Cuadros en galerías, libros de cuentos y poemas, piezas teatrales, películas, etc., formarían parte de este conjunto de obras a las que Glauber parece no encontrarle sentido: "El sueño frustrado de la universalización: artistas que no despertaron del ideal estético adolescente"[22].

De la misma forma, es duro con *el mundo oficial encargado de las artes*. Critica algunas exposiciones *carnavalescas* en festivales y bienales. Incluye como representantes de esta esterilidad en las artes a algunas figuras sobrevaloradas de la cultura oficial, al igual que a académicos de Letras y Artes. Califica de *monstruosidades universitarias* algunas revistas literarias, concursos y títulos[23].

La Histeria provocada por la indignación social y reflejada en la vehemencia del discurso, la observa Glauber en el anarquismo que marca a la poesía, el arte políticamente mal enfocado por exceso de sectarismo y el intento de sistematización del arte popular. La dificultad estaría en el gran esfuerzo que debemos hacer por superar la impotencia; esto hace que se vea comprometida la claridad del mensaje y, si el colonizador entiende, nuevamente es a través del paternalismo y el humanitarismo que le inspira *un lenguaje de lágrimas o de mudo sufrimiento*[24].

Theobald, Ronaldo · Agência JB. *Glauber Rocha* [Fotografía]. Vancouver Latin American Film Festival. https://vlaff.org/glauber-rocha-a-generation-of-wild-dreams

Glauber asume el problema del hambre como el centro de su pensamiento y con ello radicaliza su posición política. Para Glauber el hambre es el nervio de la sociedad latinoamericana. Evidencia vergonzosa del fracaso de un sistema económico y político y de sus principales representantes.

21 *Ibid*., p. 30.

22 *Idem*.

23 Cfr. *Ibid*., p. 31.

24 *Idem*.

Del documental *Aruanda* hasta los conmovedores relatos de *Vidas Secas* y *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol*, durante los primeros años de la década del sesenta el *Cinema Novo* colocó en las pantallas de los cines brasileños uno de los dramas más sensibles del ser humano: el hambre. La inequidad social expresada en personajes en situaciones límites. Abandonados y olvidados por los gobiernos, en lucha constante frente a las adversidades geográficas y sociales. Habitantes del sertão[25] nordestino y de las favelas en las grandes ciudades. Son los personajes del llamado *miserabilismo* los que encontraron en el *Cinema Novo* un lugar para gritarles a Brasil y al mundo su injusta tragedia.

Glauber señala al Gobierno, a los productores, a amplios sectores de la crítica y al público en general por condenar este *miserabilismo* del *Cinema Novo*. Glauber lo defiende frente a una tendencia de lo *digestivo*, representada en un cine que evade los grandes problemas, que busca el entretenimiento fácil y tiene en el objetivo comercial su principal motivación.

> *Lo que hizo del* Cinema Novo *un fenómeno de importancia internacional fue justamente su alto nivel de compromiso con la verdad; fue su propio miserabilismo que, antes escrito por la literatura de los 30, fue ahora fotografiado por el cine de los 60; y si antes era escrito como denuncia social, hoy pasó a ser discutido como problema político*[26].

Este *miserabilismo* evoluciona a lo interno del *Cinema Novo*: Gustavo Dahl menciona un cine fenomenológico (*Porto das Caixas*), social (*Vidas Secas*), político (*Dios y el Diablo en la Tierra del Sol*), poético (*Ganga Zumba, rei dos Palmares*), demagógico (*Cinco vezes favela*), documental (*Garrincha, alegría do povo*), experimental (*Sol sobre a lama*) y de comedia (*Os mendigos*). Todas estas películas fueron realizadas durante el breve período en la Presidencia de Janio Quadros y el Gobierno progresista de João Goulart, anteriores al golpe de Estado militar del 1.º de abril de 1964[27].

El *Cinema Novo* tomó posición frente al problema del hambre en Latinoamérica al colocar sus cámaras ante las historias de los más desprotegidos en Brasil. Lo hizo desde una perspectiva autoral, filosófica y sensible, alejada de los convencionalismos del mercado cinematográfico. Esta perspectiva refuerza la amplitud de sus propuestas estéticas y su cohesión como movimiento. Un movimiento estético-político.

Agudamente, Glauber señala cómo para la mirada europea la tragedia del hambre es un *surrealismo tropical* y para un gran número de brasileños es una *vergüenza nacional*, una vergüenza inexplicable.

25 Zona geográfica semiárida, poco poblada, del nordeste brasileño.

26 *Ibid*., p. 32.

27 Cfr. *Ibid*., p. 32.

La propuesta de Glauber es *una cultura del hambre*. Una cultura que destruya sus propias estructuras para superar las circunstancias que motivan el hambre. Para él, *la violencia* es la más noble manifestación cultural del hambre. Una *estética de la violencia* sería, entonces, revolucionaria. Solo a través de la violencia del sometido el colonizador entendería el ímpetu de la cultura que él somete. Es necesario tomar las armas para dejar de ser un esclavo. Una violencia que Glauber distancia tanto del odio como del viejo humanismo colonizador. Esta violencia abarca un *amor* tan poderoso como la violencia misma. Un amor que moviliza y transforma[28].

La mendicidad, tradición que se implantó con la redentora piedad colonialista, ha sido una de las causantes de la mistificación política y de la ufana mentira cultural: los informes oficiales del hambre piden dinero a los países colonialistas con el fin de construir escuelas sin formar profesores, de construir casas sin dar trabajo, de enseñar el oficio sin enseñar el alfabeto. La diplomacia pide, los economistas piden; el Cinema Novo, *en el campo internacional, nada pidió: la violencia de sus imágenes y sonidos se impuso en veintidós festivales internacionales*[29].

La propuesta de Glauber es una cultura del hambre. *Una cultura que destruya sus propias estructuras para superar las circunstancias que motivan el hambre. Para él,* la violencia *es la más noble manifestación cultural del hambre. Una* estética de la violencia *sería, entonces, revolucionaria.*

Por todo esto, los melodramas no forman parte del *Cinema Novo*, comenta Glauber. "Las mujeres del *Cinema Novo* siempre fueron seres en busca de una salida posible para el amor, dada la imposibilidad de amar con hambre...".

La mujer de *Porto das Caixas* busca sus amantes con la ilusión de encontrar al asesino de su marido. Ella misma termina asesinándolo. En *Ganga Zumba*, Dandara sabe que no contará con el amor del hombre con el que ha decidido huir de la esclavitud y huye con el buen hombre, exesclavo, que se cruza en su camino. Rosa asesina al predicador para liberar a su esposo del misticismo, en *Dios y el diablo en la tierra del sol*. Y en *Vidas secas*, Sinhá Vitória desea otro destino para sus hijos, cuando debe continuar peregrinando con su familia por el duro sertão.

28 Cfr. *Ibid*., pp. 33,34.

29 *Ibid*., p. 33.

El discurso político que asume Glauber desde el territorio del creador es radical. No es panfletario. Es un discurso que busca sacudir al espectador anestesiado por el cine de entretenimiento y el auge de la televisión. Un espectador que ha olvidado, o peor, nunca se ha visto reflejado en las pantallas de un cine.

> *Ya pasó el tiempo en que el* Cinema Novo *precisaba explicarse para existir: el* Cinema Novo *necesita procesarse para que se explique a medida que nuestra realidad sea más discernible a la luz de pensamientos que no estén debilitados o delirando por el hambre*[30].

El discurrir del pensamiento de Glauber nos guía hacia la sensibilización frente a la pobreza y el hambre de los habitantes de un país. La pobreza, nos dice, aun siendo comprendida no es *sentida* por el europeo. Glauber es un pensador-creador que no rehúye las tragedias e injusticias que generan la pobreza.

> *(...) donde haya un cineasta dispuesto a filmar la verdad y a enfrentar las pautas hipócritas y policíacas de la censura, ahí habrá un germen del* Cinema Novo. *Donde haya un cineasta de cualquier edad y de cualquier procedencia listo para poner a su cine y su profesión al servicio de las causas importantes de su tiempo, ahí habrá un germen del* Cinema Novo[31].

¿Cuán lejos estamos nosotros de la sincera comprensión de la pobreza y el hambre?

¿De las causas?

30 *Ibid*., pp. 34,35.

31 *Ibid*., p. 35.

DER LEONE HAVE SEPT CABEÇAS Y *CABEÇAS CORTADAS*

Glauber realizó *O dragão da maldade contra a santo guerreiro* en 1968. La película es presentada en el Festival de Cannes en 1969 y obtiene el premio a la mejor dirección.

Este reconocimiento y las críticas favorables conducen a la exitosa venta internacional de la película. También recibe dos significativas propuestas para dirigir dos películas en absoluta libertad creativa. Esto le permitía a Glauber poner en práctica algunos planteamientos respecto a sus inquietudes con el lenguaje cinematográfico.

> *Yo también, después de haber hecho* Antônio das Mortes, *me sentí vacío en relación con el llamado cine clásico. Con* O leão de sete cabeças *fui a África e hice una película que ya no tiene ningún vínculo con la cultura cinematográfica, a pesar de ser una película que se refiere a ella misma en cuanto acto. Es un documento sobre un* happening *político dentro de África, que documenta la representación, es decir, el teatro es abierto al montaje. Hay un rechazo a la seducción del lenguaje y la voluntad de una mayor expresividad didáctica y explicativa*[32].

Glauber realiza para los productores italianos *Der leone have sept cabeças (O leão da sete cabeças)* y para los productores españoles *Cabeças cortadas*. El francés Claude Antoine, productor de *O dragão da maldade contra a santo guerreiro* propone la película en África y Pere Fages en España. Anteriormente, los españoles habían producido con los mexicanos la película española *Viridiana*, de Luis Buñuel. *O leão...* será también una coproducción con la Televisión Alemana. Glauber ya se había planteado filmar fuera de Brasil antes de recibir estas propuestas. La situación en su país era cada

32 *Ibid.*, pp. 307-308.

día más difícil, sobre todo después de la promulgación de parte del régimen militar y su Presidente Artur da Costa e Silva del Acto Institucional N.º 5, que venía a incrementar la censura y la pérdida de los derechos civiles. Glauber no quería *retroceder en su proceso de especulación expresiva y de creación artística*[33].

En mayo de 1969 Glauber se marcha a Italia después del Festival de Cannes. Sin perder tiempo, en septiembre se encuentra filmando *O leão de sete cabeças* en la República del Congo (Congo-Brazzaville). Regresa y en febrero de 1970 la película está completamente editada[34]. Se marcha a España y en marzo de 1970 se encuentra filmando *Cabeças cortadas*.

(1970) *O leão de sete cabeças* [Fotograma del film *O leão de sete cabeças*].

> Cabeças cortadas *(...) Es una película construida en el territorio del delirio, de la interioridad, en el territorio de mi propia locura: la película no tuvo guion y fue filmada en catorce días. Es como si se tratase de la filmación de un sueño. Porque* Deus e o diabo, Terra em transe *y todas esas películas son materializaciones de sueños culturales; en cambio, en* Cabeças cortadas *la materia es la del puro inconsciente, la fantasmagoría cultural aparece en un segundo plano, complementando el flujo de interiorización*[35].

En *O leão de sete cabeças*, Glauber radicaliza su puesta en escena en función del mensaje, de un cine didáctico. Comienza el camino de la radicalización política y estética de su cine. Su obra se abre al mundo persiguiendo el ideal del *cineasta tricontinental*. Glauber sacrifica el cine *esencialmente brasileño* de sus primeras películas, en función de un cine comprometido con luchas y preocupaciones más universales. Una lucha contra el colonialismo y contra las dictaduras.

33 Glauber Rocha, Cfr., Glauber Rocha en entrevista a Miguel Pereira. En http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/alceu_n13_Pereira.pdf. Consultado el 21-05-2020.

34 *Idem*.

35 Glauber Rocha, *La Revolución es una Eztétyka*, p. 309.

Tricontinental, cualquier cámara abierta sobre las evidencias del Tercer mundo es un acto revolucionario. Tricontinental, el acto revolucionario es producto de una acción que se hará reflexión en el proceso de lucha. Tricontinental, la opción política de un cineasta nace del momento en que la luz hiere su película (...) Ningún cineasta Tricontinental es libre. No digo libre de la prisión, o de la censura, o de los compromisos financieros. Libre, digo, de este descubrirse hombre de tres continentes...[36]

Ya desde el título Glauber anuncia sus intenciones: *Der leone have sept cabeças*. Cada palabra, escrita en un idioma diferente, representa la vileza de un colonizador: alemán, italiano, anglo-americano, francés y portugués.

Glauber construye una sucesión de cuadros vivos, con personajes que simbolizan las principales fuerzas en conflicto. El discurso es construido a partir de la híper-caracterización de estos personajes. A Glauber le interesa el mensaje, la reflexión que invoca en el espectador. La distancia con un cine realista es abismal. Persiste y se incrementa la influencia de Brecht, Godard y Eisenstein.

Un sacerdote cristiano en su peregrinación por el país africano; Pablo, un guerrillero en cuya imagen encontramos clara alusiones a la figura del Che Guevara; un agente americano; un capitalista portugués y un soldado-mercenario alemán, una mujer rubia que representa la decadencia europea; el pueblo y un gobernante africano representante de la nueva burguesía, constituyen los personajes del universo de Glauber en *O leão da sete cabeças*.

En muchas escenas los habitantes de Congo-Brazzaville son espectadores de una representación o puesta en escena teatral, de un *happening* o *performance*. Ya sea frente a una especie de *glauberiana* liturgia cristiana, llevada a cabo por un misionero interpretado por el actor francés Jean-Pierre Léaud o frente a un desfile de hombres empuñando sus armas largas de fuego. En otras ocasiones, pasan de ser espectadores a estar implicados y ser protagonistas de la historia. Así, por ejemplo, cuando Glaubler nos presenta una manifestación donde llevan un mártir en hombros gritando:

¡Muerte al colonialismo... resistencia! ¡Muerte al colonialismo... Resistencia...!

El imponente y hermoso paisaje africano sirve de telón de fondo para la representación.

36 *Ibid.*, pp. 69,70.

En una poderosa secuencia realizada en un plano general fijo, sin cortes, un hombre está sentado, pensativo, frente a una humilde casa, tiene una lanza en su regazo. Destaca una enorme palma detrás de la vivienda. La vemos sobre el techo que acusa el paso del tiempo. Dos hombres jóvenes comienzan a caminar alrededor del hombre sentado mientras discuten entre ellos. Debaten sobre la pertinencia de tomar las armas para hacer la revolución. De igual forma sobre los muertos y heridos por las milicias, las mujeres y niños muertos, las casas quemadas y aldeas saqueadas. Igualmente sobre las personas presas, y si deben hacer la revolución sin recursos. Un tercer hombre entra en la escena y plantea que la lucha revolucionaria exige muchos sacrificios, pero no personas. Ahora discuten los tres hombres mientras continúan caminando alrededor del hombre sentado. Sin sacrificios no se puede

luchar contra el imperialismo. El tercer hombre camina hacia la cámara y viéndola directamente enuncia:

¿Cuánto sacrificio debe el pueblo hacer para obtener la revolución? Al comienzo ellos usaron el cristianismo para atar a nuestro país al carro de la esclavitud. ¿Por qué? Porque nos equivocamos en dar la mano al enemigo; al extranjero que llegó le dimos de comer, de beber (...) éramos considerados una especie de primitivos, de pequeños niños que no tenían nada más que hacer, además de sonreírles a los que vinieron a saquear a nuestro pueblo. Pero la experiencia demostró que fueron ellos los verdaderos salvajes, porque usaron todos los medios de represión (...) El problema no es solo hacer la revolución, sino encontrar el camino cierto de la revolución.

La vulgarización de los personajes es exacerbada con la intención de estremecernos con sus discursos. Así, vemos cómo en otra secuencia, mientras el guerrillero es sometido con una soga al cuello y golpeado por el mercenario alemán y el capitalista portugués, el americano le espeta su ideología, mientras al fondo, el pueblo escucha:

¿Sabe lo que es la verdad? Mi pobre soñador. Es preciso parar de soñar. Abrir los ojos y ver la realidad. La realidad es que el pueblo acepta su propia miseria y no quiere luchar para cambiar de vida. ¡El pueblo tiene razón...! Ellos tiene toda la razón. ¡Tranquilo, león...! ¿Para qué hacer revoluciones? ¿Para tener una dictadura de Estado contra el pueblo? El comunismo no existe, es una ilusión perdida. No sueñes más con eso. ¿Sabes qué pasa? ¿Lo que existe? Solo existe una manera de resolver el problema del hambre: La planificación económica y técnica del mundo. Los cerebros electrónicos: ellos hacen cosas y no piensan. ¿Y quién tiene los cerebros electrónicos? Somos nosotros, los pueblos desarrollados (...) Es a través de la técnica que llegaremos

a una sociedad perfecta, mejor que el capitalismo y mucho mejor que el comunismo! Acabó Don Quijote... ¡acabó!

El mismo guerrillero es presentado más adelante por Glauber, en un plano medio, mirando directamente a cámara, comentándonos:

Hay países ricos y países pobres. Los países ricos explotan a los países pobres. Es la colonización religiosa, económica, cultural y política. La colonización determina la alienación nacional. El principal problema de la lucha anticolonialista es la destrucción del complejo de inferioridad nacional.

Glauber estructura un discurso elaborado en función de una sucesión de alegorías. Un constante homenaje al surrealismo como materialización del inconsciente. Un homenaje a Buñuel.

Estamos ante una película esencialmente experimental. Acusada por parte de la crítica de la época de pecar de excesos de *slogans*. A Glauber le urge comunicar, no es un cine de *historias*. Es un cine de ideas, de ideas revolucionarias. Un cine que busca estremecer, que no rehuye su vocación didáctica.

Ivana Bentes, la gran investigadora *glauberiana*, a quien le debemos el enorme e invalorable trabajo de recopilar la correspondencia de Glauber en el libro *Glauber Rocha. Cartas ao mundo*, da cuenta del camino recorrido por nuestro autor en referencia a los mitos en estas dos citas:

De Barravento, *hecho en Bahía en 1960, a* Leão de 7 cabeças, *filmado en África en 1970, vemos a Glauber transformar a Aruan, sumiso y místico, y el malandro Firmino, "el negro sobreviviente", en un Zumbi, guerrero negro marxista-leninista y maoísta dispuesto a hacer la revolución sin perder un milímetro de su africanidad y de sus mitos. En un acto de paroxismo Glauber comienza a construir una izquierda mítica y mística, con sus propios mitos*[37].

37 Glauber Rocha, *Glauber Rocha*, *Cartas ao mundo*, p. 27.

De Barravento *a* Leão *la creencia en una revolución negra en el Tercer Mundo compone una sola vía que va de la furia idílica de los elementos en la aldea bahiana de* Barravento *al cosmos sangriento del* Leão *africano. En ese pasaje, Glauber hace de los dioses y mitos afrobrasileños no el mal a combatir, sino los aliados en una lucha decisiva e inmemorial contra el colonialismo*[38].

En España Glauber presenta un guion del *Macbeth* de Shakespeare para la realización de *Cabeças cortadas*. Recordemos que en el país se vivía aún el franquismo y existía una férrea censura previa.

En *Cabeças cortadas* asistimos al delirio y decadencia de un dictador en el exilio, Emanuel Prado Díaz II, magníficamente interpretado por el actor español Francisco "Paco" Rabal. Un dictador derrocado por un golpe de Estado que vive el final de su vida en un inmenso castillo.

Glauber estructura un discurso elaborado en función de una sucesión de alegorías. Un constante homenaje al surrealismo como materialización del inconsciente. Un homenaje a Buñuel.

Persiste la simbología de los personajes: el indígena, los rebeldes-obreros, campesinos y la presencia de un hijo-pastor que siempre lleva una hoz.

El delirio es persistente y se anida como cotidianidad en el dictador. A partir de él responde a las diferentes situaciones que se viven en el país del cual huyó, como la rebelión de los indios y los afrodescendientes. El dictador se imagina sometiendo a los indios y sofocando las rebeliones.

Vemos al dictador hablando por teléfono, siempre al borde del delirio de aquel que ha tenido todo el poder y lo ha perdido. Ordena, instruye cómo deben ser ejecutadas sus posesiones, cómo debe ser escrita su biografía y cómo debe orientarse al pueblo para convertirlo en un fiel devoto de su esposa. En contraposición, entre la gente del pueblo, un hombre ciego y paralítico se lamenta:

Hace tanto tiempo que tengo hambre que he perdido la memoria de lo que es tener hambre... Señor, y cuanto más hambre tengo, más cansado estoy y veo a Dios. ¿Un hombre que tiene hambre ve a Dios?... Hace tanto tiempo que tengo hambre, que he olvidado lo que

38 *Ibid.*, p. 43.

> *es tener hambre, y cuanto más cansado estoy de estar hambriento, tengo más hambre y veo a Dios, Señor.*

Glauber radicaliza aún más su experimentación en el lenguaje cinematográfico, llevando la propuesta del sonido a extremos audaces, incluyendo la voz del propio Glauber comunicando sus ideas políticas. La crítica se divide. *O leão* y *Cabecas* cortadas reciben críticas favorables en San Sebastián y Venecia y son duramente criticadas en Barcelona, al igual que *Claro* en Roma y París.

En África y España Glauber investiga los componentes fundamentales de las raíces brasileñas y latinoamericanas.

> *(...) una especie de pesebre sincrético, con tipos sociales moviéndose en escenarios cargados de signos, el carácter teatral, la idea de escenificación, es explorada en todos los niveles. Los personajes son íconos vivos, con trajes sobre caracterizados, en una combinación de simbologías: folclore afro-brasileño, simbología cristiana, la crudeza de la tierra africana en* Leão, *la arquitectura española de* Cabeças, *el kitsch católico afro-luso-hispano-americano, slogans políticos, alegorías y accesorios de un carnaval didáctico*[39].

Toda esta experimentación será llevada a sus últimos límites en su última película, *A idade da Terra* (1980).

EZTÉTYKA DEL SUEÑO

Glauber dicta su conferencia *Estétyka del sueño* en Columbia University, EE. UU., en 1971, seis años después de haber escrito su *Eztétyka del hambre*. Ya ha realizado sus películas *Terra en trance* (1967), *Câncer* (filmada en 1968 y terminada en 1972), *O Dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), *O leão da sete cabeças* (1970) y *Cabeças cortadas* (1970). Estas dos últimas realizadas fuera de Brasil, luego de su exilio. Su principal objetivo en el texto-manifiesto es presentar algunas de sus reflexiones sobre *Arte y revolución*. Comienza proclamando la *libertad* del artista ante cualquier

39 *Ibid*., p. 43.

situación. Es la gran lección, afirma, que le ha dejado la represión interna de su país y la repercusión internacional de sus películas. Le preocupa, también, un tipo muy particular de empobrecimiento: "la oficialización que los países subdesarrollados acostumbran hacer de sus mejores artistas"[40].

El peor enemigo del arte revolucionario es su mediocridad. Frente a la evolución sutil de los conceptos reformistas de la ideología imperialista, el artista debe ofrecer respuestas revolucionarias que bajo ninguna hipótesis acepten las propuestas evasivas[41].

Glauber establece una perspicaz diferenciación a lo interno del arte revolucionario:

Gaitán, Paula. *Glauber Rocha* [Fotografía]. Globo · Revista Marie Claire
https://revistamarieclaire.globo.com/Revista/Common/0,,ERT110329-17642,00.html

(...) es necesario la identificación precisa de lo que es arte revolucionario útil al activismo político, de lo que es arte revolucionario lanzado a la apertura de nuevas discusiones, de lo que es arte revolucionario rechazado por la izquierda e instrumentalizado por la derecha[42].

Coloca la película *La hora de los hornos*, del argentino Fernando Solanas, como ejemplo del arte revolucionario útil al activismo político.

Es un típico panfleto de información, agitación y polémica, utilizado actualmente por activistas políticos en varias partes del mundo[43].

40 Glauber Rocha, *La Revolución es una Eztétyka*, p. 136.

41 *Ibid*., p. 136.

42 *Idem*.

43 *Ibid*., p. 137.

Algunas películas del *Cinema Novo*, entre ellas las del propio Glauber, formarían parte del arte revolucionario *lanzado a la apertura de nuevas discusiones*. Y, finalmente, la obra de Jorge Luis Borges.

> *Una obra de arte revolucionario debería actuar no solo de modo inmediatamente político, sino también promover la especulación filosófica, creando una estética del eterno movimiento humano rumbo a su integración cósmica*[44].

Glauber nos invita a especular, e interpretamos su propuesta como una estética del presente constante que se hace historia a través de la imagen. Una estética de la vida. La vida que alarga su tiempo a través de la imagen. La imagen que contiene la vida. ¿Existe la vida a través de la imagen, o solo la reflexión y especulación que esta genera? Una estética del devenir. Una estética del misterio. Una estética *heracliteana*. Con las contradicciones que la vida encierra. Justamente, es en estas contradicciones donde debemos detenernos y bajar la cabeza, para entender que no podemos alcanzar *la verdad*. Y comprender que ni siquiera osamos interrogar permanentemente el misterio de la vida.

Glauber inmediatamente indica que un arte revolucionario con estas características (que crea una estética del eterno movimiento humano rumbo a su integración cósmica), no existe ni se establece de manera permanente en el *Tercer Mundo* debido a *las represiones del racionalismo*. Argumenta que las propuestas de los sistemas culturales en Brasil son víctimas de *la razón conservadora*. La derecha propone *la razón del orden y el desarrollo* con la consecuente realización del individuo a través del consumo. La izquierda propone *la razón paternalista*, como repuesta a la pobreza. El colonialismo impide una ideología revolucionaria integral que tendría en el arte su máxima expresión. Lo que Glauber perfila es un ataque frontal contra el racionalismo y su consecuente defensa de otros territorios o planteamientos posibles.[45]

> *La ruptura con los racionalismos colonizadores es la única salida (...) La revolución es la anti-razón que comunica las tensiones y rebeliones del más irracional de todos los fenómenos, que es la pobreza*[46].

Remarca que las estadísticas no dan cuenta de la complejidad de la pobreza y avanza en su reflexión sobre las repercusiones de ésta en el hombre.

44 *Ibid*., p. 137.

45 Cfr. *Ibid*., pp. 137, 138.

46 *Ibid*, p. 138.

La pobreza es la máxima carga autodestructiva de cada hombre y repercute psíquicamente de tal forma que el pobre se convierte en un animal de dos cabezas: una es fatalista y sumisa a la razón que lo explota como esclavo. La otra, en la medida en que el pobre no puede explicar el absurdo de su propia pobreza, es naturalmente mística[47].

Para Glauber, este misticismo es reprimido por la razón conservadora, señalándolo como *irracionalista*. No hay espacio para lo *irracional*, ya sea que se trate de la mística religiosa o la mística política[48].

La revolución, como estado del hombre poseído que lanza su vida rumbo a una idea, es el espíritu más elevado del misticismo[49].

Para que las revoluciones triunfen es necesario que el hombre rebelde se libere de la razón opresora. Mientras la anti-razón orquesta revoluciones, la razón fragua la represión. El misticismo, *punto vital de la pobreza*, es el único lenguaje que trasciende la razón burguesa. *El irracionalismo liberador*. La revolución es *magia* para la razón conservadora y paternalista.

La revolución debe ser imposible de comprender para la razón dominadora, de tal forma que ella misma se niegue y se devore a su imposibilidad de comprender[50].

Glauber nos conduce a través del camino de su especulación filosófica, donde articula un mini sistema. Arte revolucionario, irracionalismo o anti-razón, pobreza, revolución, misticismo, estétyka. Denuncia a la burguesía y a las clases medias como *caricaturas decadentes de las sociedades colonizadoras*. Libera a la cultura popular de la razón burguesa.

La cultura popular siempre será una manifestación relativa mientras sea la inspiración de un arte creado por artistas aún sofocados por la razón burguesa.

47 *Ibid*., p.138.

48 Cfr. *Ibid*., p. 139.

49 *Ibid*., 138.

50 *Ibid*., p. 139.

> *La cultura popular no es lo que técnicamente se llama folclore, sino el lenguaje popular de una permanente rebelión histórica*[51].

La articulación de un pensamiento en constante movimiento (al igual que su propuesta fílmica), lleva a Glauber a realizar una revisión de su anterior texto-manifiesto y, a la luz de las ideas de su nuevo escrito, concluye:

> *"Eztétyka del hambre" era la medida de mi comprensión racional de la pobreza en 1965*[52].
>
> *Hoy me niego a hablar de cualquier estética. La vivencia plena no puede sujetarse a conceptos filosóficos. El arte revolucionario debe tener una magia capaz de hechizar al hombre a tal punto que él no soporte más vivir en esta realidad absurda.*
>
> *Borges, superando esta realidad, escribió las más liberadoras irrealidades de nuestro tiempo. Su estética es la del sueño. Para mí, es una iluminación espiritual que contribuye a expandir mi sensibilidad afroindia en la dirección de los mitos originales de mi raza. Esta raza pobre y aparentemente sin destino elabora en la mística su momento de libertad. Los dioses afroindios negarán la mística colonizadora del catolicismo, que es hechicería de la represión y de la redención moral de los ricos.*
>
> *No justifico ni explico mi sueño porque él nace de una intimidad cada vez mayor con el tema de mis películas, el sentido natural de mi vida*[53].

Finalizamos este breve acercamiento a una parte de la cinematografía y pensamiento de Glauber, compartiendo su propuesta para el estudio y visionado de sus películas. Las divide en tres secciones. En primer lugar, plantea la exhibición conjunta de las dos películas en las que trabaja el tema

51 *Idem*.

52 *Ibid*., p. 140.

53 *Ibid*., pp. 139-140.

de las raíces africanas, es decir, de *Barravento*, filmada en Bahía, en 1961, y de *O leão de sete cabeças*, filmada en África en 1969. Seguidamente, la proyección en bloque de las dos películas en las que trabaja la vida del campo en el nordeste brasileño, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) y *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* (1968). Finalmente, la exhibición de *Terra em transe* (1967) y *Cabeças cortadas* (1970), donde aborda el problema político en América Latina.

FILMOGRAFÍA

1959 | *Pátio* | Cortometraje | B & N

1959 | *Cruz na praça* | Cortometraje | B & N

1961 | *Barravento* | Largometraje | B & N

1964 | *Deus e o diabo na terra do sol* | Largometraje | B & N

1965 | *Amazonas, Amazonas* | Cortometraje | Color

1966 | *Maranhão 66* | Cortometraje | B & N

1967 | *Terra em transe* | Largometraje | B & N

1968 | *1968* | Cortometraje | B & N

1969 | *O dragão da maldade contra o santo guerreiro (Antônio das Mortes)* | Largometraje | Color

1970 | *Cabeças cortadas* | Largometraje | color

1970 | *Letícia em Marrocos* | Diario de viaje

1970 | *O leão da sete cabeças* | Largometraje | Color

1972 | Câncer | Largometraje | B & N

1972 | *Paloma, paloma* | Diario de viaje

1974 | *História do Brasil* | Largometraje | B & N

1975 | As armas e o povo | Largometraje | B & N

1975 | *Claro* | Largometraje | Color

1977 | *Di Cavalcanti* | Cortometraje | Color

1977 | *Jorjamado no cinema* | Largometraje | Color

1980 | *A idade da terra* | Largometraje | Color

1985 | *História do Brasil* | (post mortem)

BRASIL
CINEMA NOVO
UNA MIRADA PANORÁMICA

CINEMA NOVO | UNA MIRADA PANORÁMICA

En la Zona Sur de Río de Janeiro, en los bares de los barrios de Copacabana y de Catete, se reunían un grupo de jóvenes veinteañeros para debatir sobre el cine brasileño. Eran los años 1957-1958. Glauber Rocha, Paulo Cèzar Saraceni, Cacá Diegues, Joaquim Pedro, Leon Hirszman, David Neves, Mario Carneiro, Marcos Farias y Miguel Borges, todos eran jóvenes rebeldes e iconoclastas. De esta forma comienza Glauber su evocación de los comienzos del *Cinema Novo* en su libro *Revolução do Cinema Novo* (1963).

Glauber y la mayoría defendían las propuestas de Serguéi Eisenstein. Paulo Saraceni y Joaquim Pedro defendían las perspectivas y caminos planteados por Ingmar Bergman, Federico Fellini y Roberto Rossellini.

Todos entendían, claramente, la importancia del camino trazado por Nelson Pereira dos Santos, desde que irrumpió en el panorama del cine brasileño con su película *Río, 40* Grados (1955).

Rio, 40 gráus *le confiere un liderato de hecho a Nelson Pereira dos Santos, sobre todo teniendo en cuenta su capacidad para filmar* Rio, Zona Norte *(1957) y producir* O Grande Momento *(Roberto Santos, 1958). Entonces, el empuje renovador tiene una gran coherencia estética e ideológica, alrededor del neorrealismo y del Partido Comunista Brasileño. Pero las dificultades profesionales de Pereira dos Santos y la irrupción de la nueva generación provocan un desplazamiento de dirección en torno a la personalidad carismática*

de Glauber Rocha (1939-1981), mucho más joven que Nelson (1928). Este desplazamiento implica un alejamiento de la ortodoxia formal y política[54].

Nelson Pereira dos Santos cambia de manera radical y sensible la forma de hacer cine en Brasil. Su profunda mirada a las clases más desposeídas devela un país que había permanecido oculto en favor del entretenimiento fácil. Igualmente, demostraba que era posible realizar proyectos independientes de los estudios e invitaba a soñar con una cinematografía más cercana a una identidad brasileña.

(1962) *Glauber Rocha* [Fotografía]. Correio do Cidadão. https://www.correiodocidadao.com.br/curta/obra-de-glauber-rocha-e-destaque-em-novo-servico-de-streaming-gratuito/

Rio, Zona Norte *ha cumplido su función en la apropiación de la experiencia italiana, para expresar las necesidades y sentimientos de los propios cineastas brasileños. En cierta medida, puede decirse que fue una obra de transición entre el primer neorrealismo brasileño y la ambición del* Cinema Novo *de elaborar un lenguaje propio, de mayor complejidad narrativa, sintonizado con la cultura nacional*[55].

La literatura y las artes plásticas eran influenciadas por el concretismo. El arquitecto Oscar Niemeyer diseñaba y construía una nueva capital: Brasilia. El cine vivía el declive de los estudios Vera Cruz. Entre los jóvenes realizadores, Glauber Rocha había realizado y estaba por editar su cortometraje *Pátio* y Luiz Paulino dos Santos *Um dia na rampa*. Paulo Cèzar Saraceni terminaba *Caminhos* y Joaquim Pedro trabajaba en *Manuel Bandeira*. Marcos Farias estaba en la preproducción de *O Maquinista*. En Paraíba, Linduarte Noronha estaba por hacer su documental *Aruanda*.

Posteriormente Glauber regresa a Bahía, Paulo Cèzar, Joaquim Pedro y Gustavo Dahl viajan para Europa. Antes de viajar Paulo Cèzar Saraceni realiza el documental *Arraial do Cabo* y Joaquim Pedro

54 Paulo Antonio Paranagua, *Tradición y Modernidad en el Cine de América Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España S. L., 2003, p. 212.

55 *Ibid*., p. 183.

filma el cortometraje de ficción *Couro de Gato*. Se quedan en Río de Janeiro Leon Hirszman, Miguel Borges y Marcos Farías.

Son los tiempos de gestación de uno de los movimientos cinematográficos más importantes de Latinoamérica. Una generación de jóvenes cineastas, enfrentados a los vaivenes de la historia y del poder político, lograron concretar como colectivo una propuesta creativa, estética-política y sensible; consiguieron también cambiar el panorama audiovisual brasileño y entrar con éxito en los principales festivales de Europa.

Su propuesta creativa estaba caracterizada por la diversidad estética de sus principales protagonistas y por la unidad y claridad en la lucha por impulsar una política de desarrollo y protección de la *nueva* cinematografía brasileña.

Glauber Rocha lo recuerda de la siguiente manera, 20 años después, en una entrevista realizada por João Lopes en Sintra, Portugal, el 8 de abril de 1981:

> *El movimiento del* Cinema Novo*, en los años sesenta, fue realizado por personas con veinte años; hoy esos cineastas tienen entre treinta y ocho y cincuenta años. Los principios del* Cinema Novo *en relación con el sostenimiento de la industria cinematográfica brasileña, con el desarrollo de Embrafilme, con la lucha política por la conquista de mercados o con la política de protección a la industria cinematográfica—en relación a todo eso existe una táctica de carácter económico y político que nos une a todos, hasta la actualidad. Desde el punto de vista de las inspiraciones creativas, de los proyectos estilísticos, de los discursos poéticos o políticos de las películas, ahí sí existe una gran diversidad, e incluso contradicciones muy fuertes entre los autores*[56].

El rescate, estudio y difusión de estos discursos poéticos y políticos se impone como un tarea necesaria. Forman parte del *testimonio sensible* más preciado e importante del cine latinoamericano. Honrar nuestro legado y derrumbar las barreras que han edificado las luchas mezquinas entre parcialidades políticas, generalmente mediocres.

56 Glauber Rocha, *La Revolución es una Eztétyka*, compilado por Ezequiel Ipar; con prólogo de Ismail Xavier. Buenos Aires, Caja Negra, 2011, p. 302. La entrevista realizada por João Lopes fue publicada en *Glauber Rocha*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, en 1981.

El movimiento del *Cinema Novo* y la obra de cada uno de sus integrantes deben formar parte de nuestras principales referencias. Los nombres de estos realizadores deben dejar de parecernos extraños: Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Paulo Cèzar Saraceni, Cacá Diegues, Joaquim Pedro, Leon Hirszman, etc. El conocimiento de nuestros clásicos del cine latinoamericano debe equilibrarse con el conocimiento de los clásicos de la historia del cine.

Glauber continúa con su evocación de los inicios del *Cinema Novo* en su libro *Revolução do Cinema Novo,* abordando los hechos después de cuatro años de aquella primeras reuniones de Copacabana. *Arraial do cabo* (1960), de Paulo Saraceni, se convierte en el primer filme del movimiento en ser reconocido internacionalmente, obteniendo tres premios en igual número de festivales. Linduarte Noronha y Rucker Viera realizan el documental *Aruanda* (1960). *Vidas Secas* no se puede filmar por las lluvias en el *sertão* y Nelson Pereira dos Santos improvisa en su lugar el largometraje *Mandacaru Vermelho* (1962). Glauber comienza en Bahía la producción del largometraje *Barravento* (1962) y Roberto Pires la de *A Grande Feira* (1961). Ruy Guerra comienza la filmación de *Os Cafajestes* (1962). La reunión de cinco cortometrajes de Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Marcos Faria y Leon Hirszman en *Cinco Vezes Favela* (1962) se convierte en un hito importante en los comienzos del movimiento renovador. Glauber, Sergio Augusto, Paulo Perdigão y Davi Neves escriben en el *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil* y *O Metropolitano*. Gustavo Dahl escribe desde Italia y contribuye decididamente en la cohesión teórica de la nueva cinematografía.

> *(...) y en el auge de la discusión Eli Azzeredo pronuncia una palabra mágica en Brasil, aunque antigua en otras partes del mundo:* Cinema Novo. *El nombre atrapa y da pelea. Descubrimos en la pelea que Alex Viany era el padre de Río y Paulo Emilio el padre de São Paulo*[57].

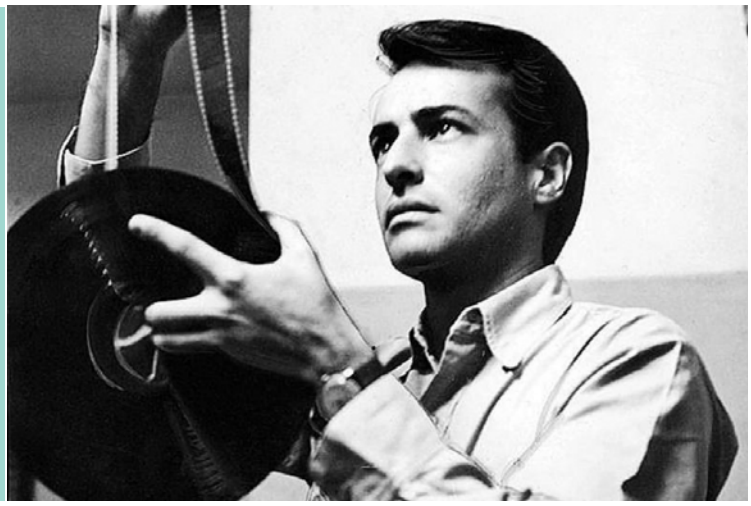
A la afirmación de Glauber habría que añadirle el testimonio de Nelson Pereira dos Santos, en la entrevista que le realizara Agustín Mahieu, y recrearnos en ambas historias sobre la certeza del momento en que el movimiento adquiere su nombre.

> *El grupo de la cooperativa cayó en una quiebra total, debíamos 10 millones de cruzeiros... Tuve que volver a trabajar en periodismo, en el* Jornal do Brasil, *hasta que recibí la propuesta de dirigir* Boca de ouro, *una pieza teatral del popular dramaturgo Nelson Rodriguez. Apenas terminado ese filme, ya tenía pronta la producción de* Vidas secas, *que inicié en 1962. En el período que transcurrió entre* Boca

57 Glauber Rocha, *Revolução do Cinema Novo*, Alhambra | Embrafilme, Río de Janeiro, 1981, p. 16.

de ouro *y* Vidas secas *(1960-1963) hubo una gran actividad en el cine (brasileño)... Comenzaba el movimiento, el* Cinema Novo. *El grupo en que participábamos, entre otros, Glauber Rocha, que escribía mucho sobre cine, se propuso hacer una revista cinematográfica. La revista nunca apareció, pero quedó el nombre:* Cinema Novo...[58]

El cine nos revela en su pasado y en su presente la existencia de *autores* que conmueven y amplían nuestros horizontes, sus propuestas dan luz a los más diversos e íntimos problemas del ser humano. Para mí, asumir la defensa del *cine de autor*, por ejemplo, la obra del ruso Andrei Tarkovski, entre otros, significa una posición política firme y concreta, alejada de la retórica. Transitar por los necesarios espacios de la descolonización implicaría el profundo conocimiento de *nuestra* filmografía latinoamericana, la lucha por los espacios de la producción y su justa distribución y, por supuesto, nunca renunciar al legado de estos poetas de la imagen.



(1964) *Joaquim Pedro de Andrade* [Fotografía]. Instituto Moreira Salles · Archivo Agência O Globo.

Nuestra generación tiene conciencia: sabe lo que quiere. Queremos hacer cine anti-industrial. Queremos hacer películas de autor, cuando el cineasta se convierte en un artista comprometido con los grandes problemas de su tiempo; queremos películas de combate en el momento del combate y películas para construir un patrimonio cultural en Brasil[59].

Para Glauber, en su libro *Revisión Crítica del Cine Brasileño*, la noción de *autor* está claramente definida por su oposición al cine comercial. Sostiene que "si el cine comercial es la tradición, el cine

58 Agustín Mahieu, *La conciencia del Cinema Novo. Entrevista con Nelson Pereira dos Santos*. En: *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, *Volumen I*, Fundación Mexicana de Cineastas, A. C., México, D. F., p. 109.

59 Glauber Rocha, ob. cit., 1981, p. 17.

de autor es la revolución"[60]. Se enfrenta al cine comercial, de hecho propone la dicotomía entre "cine comercial" y "cine de autor" como perspectiva para encarar la historia del cine.

Considera que la consolidación del *autor* como característica esencial del realizador de películas funda un nuevo artista. El *director-autor* necesita de absoluta libertad, rechaza la "historia", "el "estudio", la "estrella", los "reflectores". A comienzos de los sesenta el término es creado por la nueva crítica para posicionar al cineasta como el poeta, el pintor, el creador de ficciones[61].

Leon Hirszman [Fotografía]. IMDb.
https://www.imdb.com/name/nm0386706/?ref_=nmmi_mi_nm

> *El autor es el mayor responsable de la verdad: su estética es una ética, su* mise-en-scène *(escenificación) es una política (...). La política del autor es una visión libre, anticonformista, rebelde, violenta, insolente (...) El cine no es un instrumento, es una ontología*[62].
>
> *La política de un autor moderno es una política revolucionaria: en los tiempos de hoy, ni siquiera es necesario adjetivar un "autor" como "revolucionario", porque la condición de autor es un sustantivo que asume todo. Decir que un autor es reaccionario, en el cine, es lo mismo que caracterizarlo como director del cine comercial; es situarlo como artesano y no como autor*[63].

La connotación de artesano tiene, en este contexto, el significado de aquel realizador o cineasta que está sometido al mecanicismo de los estudios.

60 Glauber Rocha, *Revisión crítica del cine brasileño*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1971, p. 17.

61 *Ibid*., pp. 15-18.

62 *Ibid*., p. 18.

63 *Ibid*., p. 17.

¿Es una categoría alienada? No, es un nuevo orden que se impone en un diálogo feroz con el mundo, a través del mito específico del siglo[64].

¿Quiénes somos?
¿Cuál es nuestro cine? [65]

En el texto de 1968, *El Cinema Novo y la aventura de la creación*[66], Glauber Rocha plantea estas dos preguntas esenciales al reflexionar sobre el cine brasileño. Está plenamente consciente de la enorme influencia moral y estética del cine americano, no solo en nuestro cine, sino en nuestra vida en general. La mayoría de los espectadores brasileños y latinoamericanos, estima Rocha, se forman *una imagen de la vida* a través de este cine. Esto trae como consecuencia que, enfrentados a una película nacional, demanden, en su mayoría, una película *brasileña a la americana*. Otra imagen de Brasil sería entonces difícilmente aceptada. No importa que se traten en ellas temas nacionales, *deben imitar* el cine americano, de ello dependerá en gran parte, además, su éxito comercial. Esta dictadura artística le sería impuesta a las películas nacionales por parte de estos espectadores condicionados. Si los cineastas brasileños presentan su imagen de Brasil, esta no es aceptada si no coincide con el ideal de vida que nos ofrece Hollywood[67]. "Como el espectador está desinformado respecto de su propio país, la imagen de su mundo lo golpea"[68].

(1978) *Carlos "Cacá" Diegues* [Fotografía]. Film at Lincoln Center. https://www.filmlinc.org/daily/carlos-diegues-brazil-cinema-novo-richard-pena-quilombo-ganga-zumba-xica/

Los espectadores, sostiene Glauber, rechazarían otros tipos de conflictos, y, por consiguiente y quizás más importante, otro tipo de *lenguaje*. Lo que está en primer plano es el problema de la *comunicación* de los cineastas con su público. Rocha tiene claro que el cine es un fuerte generador de cultura, por la tanto, es de principal importancia generar una industria cinematográfica nacional. Pero si esta industria necesita espectadores, uno de los retos más importantes será cómo conectarse real, sincera y dignamente con ellos, a través de un "cine original y preocupado por sus problemas"[69].

64 *Ibid*., pp. 17,18.

65 Glauber Rocha, *La Revolución es una Eztétyka*, compilado por Ezequiel Ipar. Buenos Aires, Caja Negra, 2011, p. 91.

66 *Ibid*., p. 85. Publicado en *Visão*, San Pablo, el 2 de febrero de 1968. Presentado en el festival de Cinema do Terceiro Mondo, Pesaro, 1968.

67 Cfr., *Ibid*., pp. 85 - 87.

68 *Ibid*., p. 87.

69 *Ibid*., p. 89.

> *Para el público, sin embargo, la situación es más dura. Como consumidor, no tiene la conciencia del proceso que genera un cine original en contraposición al cine de imitación (...). Es a partir de estos conceptos de cine de imitación y cine original que se se creó en Brasil el término* Cinema Novo[70].

Glauber señala dos desafíos que deben enfrentar los cineastas brasileños, el primero de ellos respondería a la siguiente interrogante: prescindiendo de las formas americanas, ¿cómo puede conquistarse al público? El segundo de los desafíos confrontaría el siguiente problema: ¿cuál es el *lenguaje original* que debería usarse? El público es convocado a ser parte del movimiento renovador, es respetado, aún... cuando no se de por aludido.

El *Cinema Novo* no solo rechaza el cine de imitación, sino que evita caer en el ardid del "populismo". Glauber utiliza el término para describir la actitud político-paternalista que considera al pueblo "simple".

> *(...) el pueblo no es simple. Enfermo, hambriento y analfabeto, el pueblo es complejo. El artista/paternalista idealiza los arquetipos populares, sujetos fabulosos que incluso en la miseria tienen su filosofía y, pobrecitos, solo precisan un poco de "conciencia política" para, de una aurora a otra, invertir el proceso histórico*[71].

De acuerdo con Glauber, el carácter elemental del arte populista pretende justificarse con una "buena conciencia", y su mayor logro es comunicar las propias alienaciones del pueblo. La aventura revolucionaria de *aprender de cuanto hacen* es lo que plantea Glauber para el *Cinema Novo*, buscando otra poesía, otro ritmo, otros argumentos, otra imagen. Un cine donde la teoría y la práctica marchen juntas, construyendo un cine auténticamente brasileño.

> *(...) técnicamente imperfecto, dramáticamente disonante, poéticamente insumiso, sociológicamente impreciso como la misma sociología oficial brasileña, políticamente agresivo e inseguro como las propias vanguardias políticas*

70 *Ibid*., pp. 89 - 90.

71 *Ibid*., p. 91.

brasileñas, violento y triste, mucho más triste que violento, como el carnaval, que es mucho más triste que alegre[72].

Un cine en el que nos reconocemos todos los latinoamericanos. Un cine profundamente humanista y radicalmente comprometido con la realidad.

No existe en América Latina un movimiento como el nuestro. La técnica es haute couture, *es frescura para que la burguesía se divierta. En Brasil el* Cinema Novo *es una cuestión de verdad y no de fotografía. Para nosotros la cámara es un ojo sobre el mundo, el* travelling *es un instrumento de conocimiento, el montaje no es demagogia sino puntuación de nuestro ambicioso discurso sobre la realidad humana y social de Brasil. Esto es casi un manifiesto*[73].

El *Cinema Novo* asume la realidad brasileña e intenta distanciarse de otras cinematografías.

Hoy, el Cinema Novo *no proyecta una revolución burguesa solitaria con las características de la* nouvelle vague, *sino una revolución social con las exigencias del momento en que se vive*[74].

El movimiento del *Cinema Novo* se verá inmerso y responderá a las particularidades del ejercicio del poder político en Brasil. En una visión panorámica de la política brasileña, encontramos que Juscelino Kubitschek ejerce la Presidencia de la República entre 1956 y 1961. *JK*, como le llamaban, lidera un Gobierno con una fuerte alianza con los Estados Unidos, con una marcada tendencia hacia el *desarrollismo*, reflejada en su lema "50 años de progreso en 5 años de Gobierno". Su famoso "Plan de metas" impulsó la industrialización y las inversiones extranjeras, teniendo como norte la sustitución de las importaciones. Fueron notables las inversiones en obras públicas, resaltando la construcción de la nueva capital del país: Brasilia. Son los años donde encontramos los antecedentes que sentarán las bases para la eclosión del movimiento de jóvenes realizadores, representados principalmente en la propuesta sensible de Nelson Pereira dos Santos.

La izquierda brasileña manifiesta su descontento con la conducción del país, especialmente con el rol de las clases más desposeídas en el *desarrollismo* de Kubitschek. Intelectuales y artistas se

72 *Ibid*., p. 93.

73 Glauber Rocha, *Revolução do Cinema Novo*, Alhambra | Embrafilme, Río de Janeiro, 1981, p, 17.

74 *Ibid*., p. 25.

comprometen políticamente y buscan incidir en el destino del país. Posteriormente, Jânio Quadros gana las elecciones para la Presidencia. Asume en enero de 1961, pero una serie de medidas contradictorias y el retiro del apoyo de las principales fuerzas políticas y militares lo llevan a presentar su renuncia. Estuvo en el cargo desde el 31 enero hasta el 25 agosto de 1961. El vicepresidente João Goulart no puede asumir la Presidencia como le correspondería por mandato constitucional, por encontrarse de viaje en la República Popular China. Asume el cargo el presidente de la Cámara de Diputados, Ranieri Mazzilli, quien solo estará en la Presidencia por 14 días. El congreso realiza una enmienda a la Constitución y se establece el sistema parlamentarista de Gobierno, lo que se traduce en una disminución de los poderes del Presidente. El 7 de septiembre de 1961 João Goulart es nombrado Presidente por el congreso.

El régimen parlamentario le impedía a Goulart concretar sus propuestas. En 1963 convoca a un plebiscito con el objetivo de restablecer el sistema presidencialista. Aprobado por la población, el Presidente impulsa las llamadas *Reformas de base*, que incluían una serie de reformas económicas. João Goulart, conocido como *Jango*, lidera una reforma agraria, la nacionalización de empresas extranjeras y una campaña de alfabetización, entre otras iniciativas. Sus partidarios en el congreso trabajan por la igualdad de derechos de los trabajadores del campo y de los trabajadores urbanos. Establece alianzas con los partidos comunistas y socialistas y recibe el apoyo de los sindicatos. En el plano internacional, aunque mantiene relaciones con los Estados Unidos, amplía sus relaciones diplomáticas con la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) y con los países del Pacto de Varsovia. Las *Reformas de base* y su política exterior *no alineada* precipitaron un golpe militar en 1964, que contó con el apoyo de la oposición, los empresarios y el Gobierno de Estados Unidos (mediante la Operación *Brother Sam*). Comenzaba en Brasil una dictadura militar que duraría hasta 1985, cuando sería elegido por votación indirecta Tancredo Neves, quien moriría antes de asumir el cargo, encargándose de la Presidencia el vicepresidente José Sarney.

Es en el período presidencial de João Goulart cuando irrumpe y se consolida el movimiento del *Cinema Novo* y se realizan, entre otras películas, la poderosa *trilogía del sertão*: *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos; *Os Fuzis* (1963), de Ruy Guerra; y *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol* (1964) de Glauber Rocha.

> *El movimiento del* Cinema Novo *se desarrolló en un período difícil de la vida política brasileña, porque justamente desde 1964 hasta 1974 se vivió un período de dictadura feroz en Brasil, en el cual todas las actividades sociales y culturales fueron reprimidas (...). Ahora bien, si usted analiza el caso de un movimiento cultural que se desenvuelve bajo una dictadura, el ángulo de análisis del* Cinema Novo *resulta bastante revelador; si se hiciera ese análisis*

independientemente del contexto político en el cual se desarrolló, el ángulo sería más limitado (...). Todos sabemos que el problema de la creatividad sobrepasa las cuestiones políticas, inclusive la creatividad para afirmarse como tal precisa superar las condiciones políticas adversas. Esto fue lo que sucedió con el Cinema Novo[75].

Humberto de Alencar Castelo Blanco, uno de los líderes del golpe militar, era Jefe del Estado Mayor del ejército del presidente João Goulart. Fue elegido por el congreso como el nuevo presidente de Brasil, asumiendo el cargo el 15 de abril de 1964.

La dictadura militar, encabezada por Castelo Blanco, deja al congreso sin representación de la izquierda, se impone la censura de prensa y en la práctica son eliminados los partidos políticos. La constitución es subordinada al mandato de *Actos Institucionales* con fuerza de ley. El *Acto Institucional N.º 1* suprime la elección popular directa del Presidente de la República, y en adelante solo el congreso podrá ejercer esa facultad. Igualmente, suspende los derechos políticos de un centenar de opositores. El *Acto Institucional N.º 2* solo permite la existencia de dos partidos políticos, el Arena (Alianza Renovadora Nacional) y el MDB (Movimiento Democrático Brasileño). En 1967 se elabora una nueva Constitución que concentra el poder en el Presidente de la República en detrimento del poder legislativo. El congreso nombra a Artur da Costa e Silva, ministro de Guerra de Castelo Blanco, como el segundo presidente de la dictadura militar. Asume el cargo el 15 de marzo de 1967. Entra en vigencia la nueva Constitución. Brasil entra en un espiral de protestas estudiantiles que se verán incrementadas con la muerte de un joven estudiante a manos de un comandante de la policía. Estudiantes, artistas, intelectuales y otros sectores de la sociedad civil se unen en la *Marcha de los cien mil*. La respuesta del régimen militar fue la emisión del *Acto Institucional N.º 5*, otorgándole poderes extraordinarios al Presidente de la República, entre ellos la potestad de cerrar el congreso o de prohibir actividades o manifestaciones de carácter político. La censura se intensifica y alcanza a la prensa, la música, el teatro y el cine. Se suspende la garantía del *habeas corpus* para los delitos considerados políticos.

En agosto de 1969 el presidente Costa e Silva sufre un accidente cardiovascular y es sustituido por una junta militar. Posteriormente, el general Emílio Garrastazu Médici se convierte en el tercer presidente de la dictadura militar entre el 30 de octubre del 1969 y el 15 de marzo de 1974. Continúa la fuerte represión contra la izquierda brasileña y la censura contra la prensa.

Glauber estima que a partir de 1974 se avanza lenta y gradualmente hacia la democracia. Destaca avances en la supresión de la censura y el logro de algunas libertades en el Gobierno de João Figueredo (1979-1985). No considera, en el momento de la entrevista a João Lopes (1981), que *el Cine-*

75 Glauber Rocha, *La Revolución es una Eztétyka*, compilado por Ezequiel Ipar. Buenos Aires, Caja Negra, 2011, pp., 300-301.

ma Novo sea un movimiento de resistencia política, sino un movimiento que se desarrolló dentro de una situación política adversa[76].

> *Es un movimiento cultural que se desarrolló al interior de una situación política adversa (...). Lo que se ha dicho con respecto al* Cinema Novo *hasta el día de hoy son tesis deficientes, porque no consiguen integrar esa dialéctica de un movimiento cultural creativo que se da dentro de un proceso dictatorial*[77].
>
> *El grupo del* Cinema Novo *siempre fue acusado por la extrema izquierda de no ser radical, en el sentido de que no determinaba ninguna línea, pero, al mismo tiempo, tenía una visión democrática de la creatividad, que nos permitió contar en todo momento con la sabiduría política necesaria para defender nuestros intereses y también los de los otros cineastas. Quiero decir, creando un radicalismo en la crítica estética y no en la política cinematográfica*[78].

Se trataba de desarrollar una *política para la creatividad*, dentro de una naciente industria que convirtiera a los realizadores en productores y que no tuviese "las características represivas o esquemáticas de la industria tradicional"[79]. La posición política de los cinemanovistas es incuestionable. Sus películas hablan por sí solas. Están comprometidas con los problemas esenciales del ser brasileño. Son radicalmente humanistas. Sus principales protagonistas lucharon contra la censura de la dictadura militar y algunos se enfrentaron al exilio.

Es posible determinar *tres momentos* o diferentes fases del *Cinema Novo*. Un *primer momento* va desde 1961 hasta 1964, los años en los que João Goulart está en el poder, hasta que le dan un golpe de Estado y se instaura la dictadura militar. En este período se realiza la trilogía del sertão. El nordeste brasileño, con una realidad contraria al proyecto desarrollista nacional, se hace presente en las pantallas del país. Los cineastas asumen su independencia autoral frente a un sistema de estudios enfocado más en el rédito comercial. Se filma, por tanto, en exteriores, con luz natural. En el manejo de los actores, se establece un diálogo entre la ficción y el documental, mezclándose

76 Cfr., *ibid*., p. 301.

77 *Idem*.

78 *Ibid*., p. 303.

79 *Idem*.

actores profesionales con gente del pueblo. El entretenimiento fácil, caracterizado por la *chanchada*, es interpelado en beneficio del objetivo superior de lograr *un cine auténticamente brasileño*. Un cine que tanto en la forma como en el contenido busca distanciarse de la hegemonía del cine norteamericano.

El primer filme del grupo fue Barravento, *de Glauber Rocha, que poco después publicaría su* Revisão critica do cinema brasileiro *(1963). Había una intensa actividad crítica, entonces... Yo hice el montaje de* Barravento *y de* Cinco vezes favela, *que era un largometraje compuesto por cinco episodios de otros tantos directores (entre ellos León Hirszman, Joaquim Pedro y Miguel Borges). El grupo del* Cinema Novo *participó en la creación de un sindicato de productores que luchó para modificar la relación con los exhibidores, que no daban ninguna oportunidad al cine nuevo, exigiendo entonces la aplicación de una Ley de producción al cine brasileño. Fue un movimiento muy vigoroso*[80].

Nelson Pereira dos Santos se erige como "la conciencia del Cinema Novo", como lo llamó Glauber. Su visionaria y esencial presencia creadora antecede, funda y sostiene el movimiento cinematográfico. En el despliegue de esta mirada panorámica que estamos realizando, nos detendremos, más adelante, en dos de sus películas inaugurales: *Río, 40 grados* (1955) y *Río, Zona Norte* (1957). Igualmente, lo haremos con *Vidas Secas* (1963), notable representante de la primera fase del movimiento.

Dentro de los antecedentes también nos detendremos en los aportes del documental y dialogaremos con las imágenes de *Arraial do Cabo* (1960) de Paulo César Saraceni y Mario Carneiro y con las de *Aruanda* (1960) de Linduarte Noronha y Rucker Viera.

(1962) *Irma Álvarez en Porto das Caixas* [Fotografía] Cinemateca Brasileira · Banco de Conteúdos Culturais. http://www.bcc.org.br/fotos/822289

80 Agustín Mahieu, *La conciencia del Cinema Novo. Entrevista con Nelson Pereira dos Santos*. Ob. Cit. p. 110.

De igual manera, ampliaremos nuestra mirada de la primera fase del *Cinema Novo* con el primer largometraje de Ruy Guerra, *Os Cafajestes* (1962), y finalizaremos con un estudio de la primera parte de la película *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964), de Glauber Rocha.

Paulo Cèzar Saraceni también destaca como creador y logra acompañar a un grupo de realizadores en el que la fuerza de sus *individualidades* impulsa al movimiento renovador. Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Ruy Guerra y el propio Paulo Saraceni, cada uno de ellos esculpe una sólida y comprometida filmografía.

El primer largometraje de Paulo Saraceni, *Porto das Caixas* (1962), es una historia de profundo y doloroso desamor entre una pareja que desemboca en un trágico final, la muerte de él a manos de su esposa. La miseria en la que viven sus personajes solo es superada por su propia miseria espiritual.

Glauber, el joven crítico de cine, halla una certera descripción cuando afirma que Saraceni ambiciona hacer películas como si escribiese novelas, encontrando en Rossellini las anclas de aquel *realismo místico* que se refleja en *Porto das Caixas*.

> *Concibe lo social a partir del hombre y sus implicaciones existenciales... Se juega el todo por el todo en el cuadro abierto y en el ritmo largo: el amor y la miseria, los símbolos expresionistas de la degradación humana en el paisaje desolado de una pequeña ciudad del interior*[81].

Mario Carneiro firma la fotografía de la película, continuando la colaboración con Paulo Cèzar Saraceni. Anteriormente había codirigido y fotografiado el documental *Arraial do Cabo*. La música de Antonio Carlos Jobin, *Tom Jobin*, acompaña la cotidianidad de la tragedia. Su exquisita y delicada música hace todo más doloroso e insoportable e impregna el ambiente de una sensación que solo el buen cine puede brindar. Será, además, la fiel acompañante del desparpajo y altivez de la hermosa, pero desalmada mujer, cuyo principal objetivo de vida será encontrar un amante que asesine a su marido por ella. Saraceni dibuja con maestría la soledad de sus protagonistas, ella, mirándose y soñando despierta frente al espejo; él, llorando su desgracia. Ambos solo saben herirse y hacerse daño.

La película da cuenta de la diversidad de lenguajes y temáticas de los autores del *Cinema Novo*.

> *...auténtica obra de vanguardia en el* Cinema Novo. *Firme en el antiespectáculo, persiguiendo una expresión verdadera de lo social, el complejo de todo en todo condicionado en el*

81 Glauber Rocha, *Revisión crítica del cine brasileño*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1971, p. 136.

objeto vivo de la mise-en-scène, *Saraceni es un autor con su política (...). La seguridad de Saraceni refleja sus ideas, su valor moral y político.* Porto das Caixas *es un noble ejemplo de dignidad intelectual, de resistencia a las concesiones, de unidad estilística solamente encontrada, desde la juventud, en la maldición de Vigo, Buñuel, Rossellini o Visconti*[82].

Carlos "Cacá" Diegues es otro de los pilares fundamentales del *Cinema Novo* brasileño. Había participado con su cortometraje, *Escola da Samba Alegria de Viver*, del experimento fundacional del movimiento: el largometraje *Cinco vezes favela* (1962), compuesto como ya hemos señalado de cinco cortometrajes de diferentes directores. *Ganga Zumba* es su primer largometraje. Fue realizado en 1963 y estrenado en 1964. Cacá Diegues se interna en el duro y cruel mundo de la esclavitud para brindarnos una historia de dignidad frente a las adversidades. Íntima, profundamente humana y compleja, la película resulta en un *fresco en movimiento*, inolvidable y conmovedor, sobre la más grande de las injusticias. Nada puede ser más grande que el deseo de libertad. Ni siquiera el odio frente al opresor.

En el siglo XVII un grupo de africanos traídos como esclavos y afrobrasileños esclavizados trabajan en un ingenio de caña de azúcar en la Capitanía de Pernambuco. Entre ellos está el joven Antão (Antônio Pitanga) y Aroroba (Eliezer Gomes), juicioso y prudente esclavo que posee la sabiduría que otorga el paso del tiempo a los hombres de buen corazón. Aroroba le informa a Antão que su madre, ya fallecida, era una reina, y que él había sido concebido en el barco donde ella fue traída cautiva. Su destino era ser Ganga Zumba, Rey africano. También le habla de Palmares, tierra de hombres libres en las montañas, protegida por la *orixá Oxóssi*. Antão sería nieto de Zumbi, líder de Palmares. Cacá Diegues logra crear y desplegar escenas donde nos acerca a la intimidad individual y colectiva de un grupo de hombres y mujeres que sobreviven al horror de la esclavitud preservando y apoyándose en su cultura ancestral. El mundo del hombre blanco (no así su inhumano racismo) apenas es mostrado en la película, solo le interesa al director en la medida en que es la causa de una de las más grandes injusticias perpetradas en nuestro continente. Antão, Aroroba y Terêncio, otro esclavo, planean la fuga. Los acompañará Rosa, esclava amiga de Antão. Terêncio deberá partir en la avanzada, encontrar el quilombo de Palmares y regresar con ayuda. Terêncio regresa con un guerrero enviado por Zumbi y se inicia el peligroso camino hacia la libertad.

(...) Carlos Diegues, abordando el tema de la revuelta de los esclavos en Palmares, le dio prioridad al alma afrobrasileña, colocando en último plano la epopeya homérica ideal. La decepción fue tan grande para aquellos que tenían en la cabeza la sensacional aventura de Zumbi de los Palmares,

82 *Ibid.*, p. 138.

que nadie vio la aproximación del cineasta a los negros, con su sensibilidad, sus ganas de libertad –diferente de las ganas de libertad de los blancos–, sobre cómo los negros en tanto esclavos ya estaban inmersos en nuestra formación[83].

(1963) *Ganga Zumba* [Fotografía]. Film at Lincoln Center. https://www.filmlinc.org/films/ganga-zumba/

Ganga Zumba *es la única película realizada hasta hoy sobre los negros en la que el cineasta, blanco, no asume una visión paternalista sobre los negros, sino que se identifica con ellos por sus orígenes y a través de una lenta y triste antiepopeya*[84].

Joaquim Pedro realizó el cortometraje *Couro de Gato* (1960) antes de que formara parte de *Cinco Vezes Favela* (1962). Pronto se convirtió en uno de los primeros éxitos internacionales del *Cinema Novo*. El cortometraje narra la historia de un grupo de niños de la favela que roban gatos para vendérselos a los artesanos que realizan tambores con el cuero del animal. Uno de ellos se encariña con el hermoso animal, pero su precariedad económica hará que termine vendiéndolo. Fotografiado por Mario Carneiro, el cortometraje sobresale por su narrativa cinematográfica y una impecable estética. Glauber describe a Joaquim Pedro como un poeta con agudo sentido de la técnica: "Ya en Couro de Gato habíamos descubierto un artista que transformaba, en una proposición, la materia social en materia poética violentamente comunicativa"[85].

Después del reconocimiento del cortometraje *Couro de Gato*, Joaquim Pedro realiza el documental *Garrincha, Alegria do Povo* (1962). Mario Carneiro repite como colaborador en la Dirección de Fotografía. Con guión de Joaquim Pedro, Luiz Carlos Barreto, Armando Nogueira, Mario Carneiro y

83 Glauber Rocha, *La Revolución es una Eztétyka*, compilado por Ezequiel Ipar. Buenos Aires, Caja Negra, 2011, p. 105.

84 *Ibid*., p. 105.

85 *Ibid*., p. 147.

David E. Neves, la película se adentra en la historia de Manuel Francisco dos Santos, más conocido como *Mané Garrincha*, o *Garrincha*, uno de los grandes ídolos del fútbol brasileño.

Un poema épico, más grande que todos los otros hasta hoy escritos en la literatura brasileña, eso es Garrincha, Alegría do Povo *(Garrincha, Alegría del pueblo), documental sobre el pueblo brasileño, pero ante todo visión del pueblo, del amor del pueblo, de la miseria, de la alegría, de la superstición y de la grandeza del pueblo en la figura del niño de las piernas torcidas, que es la improvisación paciente del pueblo*[86].

Joaquim Pedro nos invita en la primera parte del documental a *sentir* el fenómeno Garrincha. Sin narraciones. El fútbol en su estado más puro. El cine de Joaquim Pedro destaca por su elegancia narrativa y por la sensibilidad y respeto que demuestra en el acercamiento al pueblo brasileño. El virtuosismo del legendario jugador es contrapuesto al fenómeno catártico del fútbol, expresado en los rostros y emociones del pueblo brasileño.

El pueblo usa el fútbol para gastar el potencial emotivo que acumula por un proceso de frustración en la vida cotidiana; el universo lúdico del estadio es un campo más cómodo para el ejercicio de las emociones humanas[87].

SCANPIX/Press Association Images. (1958). *Garrincha, Alegria do Povo* [Fotografía]. IMDb. https://www.imdb.com/title/tt0056010/mediaviewer/rm1768829440/

La rigurosidad de la búsqueda realista crea un paisaje de ambientes que sorprende por las sensaciones que genera (aunque siempre sea *la verdad* del cine y particularmente la de Joaquim Pedro). Es el *Cinema Novo* expresado en la personalidad creativa de otro de sus principales integrantes.

Un *segundo momento* del *Cinema Novo* abarca desde 1964 hasta 1968. Son los primeros años de la dictadura militar. Las películas desplazan su centro de atención del ambiente rural, particularmente del nordeste brasileño, a las

86 Glauber Rocha, *Revisión crítica del cine brasileño*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1971, p. 147.

87 *Garrincha, Alegria do Povo* (1962). De Joaquim Pedro. *Voz en off* del narrador del documental.

grandes urbes. Los cineastas intentan interpretar el fracaso político de la izquierda. La necesidad de llegar a un público más amplio es ampliamente discutida. Algunas de las películas de este período son: *A Falecida* (1965), de Leon Hirszman; *O desafio* (1965), de Paulo Cèzar Saraceni; *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha; *O bravo guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl y *Fome de amor* (1968), de Nelson Pereira dos Santos.

En *A falecida* (1965), de Leon Hirszman, Zulmira está obsesionada con la muerte y particularmente con su entierro. Lo único que aparentemente le da sentido a su vida es el deseo de unos funerales lujosos. Indaga el precio del ataúd y del carro fúnebre más costosos. Le encarga a su desempleado esposo la ejecución detalladamente planificada de su inquietante deseo. La evasión del vacío de su vida solo es acompañada por esta extraña obsesión. La actriz Fernanda Montenegro se apropia del espíritu y le da vida a este extraño personaje de la iconografía brasileña y latinoamericana.

> *Hirszman (...) hace surgir la soledad de un personaje sumergido en la inmovilidad social: la podredumbre prematura de un medio social irresuelto es disecado palmo a palmo, en los gestos, en las paredes ajadas, en las calles tristes, en los trenes y tranvías que se arrastran en el hambre crónico del desempleo*[88].

Junto a ella recorremos la zona Norte de Río de Janeiro de mitad de los años sesenta. La magia del cine, el espacio-tiempo único atrapado en 24 fotogramas por segundo, nos invita a la vivencia de una ciudad latinoamericana, a caminar y transitar sus calles, a sentir la torrencial lluvia mientras descubrimos nuestra unicidad y cercanía como habitantes de un continente en una historia que indaga y expone la realidad alejada del melodrama convencional. Es la "imagen de un antisentimentalismo radical", en palabras de Glauber.

> *En este descenso a los infiernos de la soledad de la zona norte carioca, en la que el hombre apremiado por el subdesarrollo disfrazado de las ciudades alimenta las más sofisticadas formas de la autodestrucción, León Hirszman como director hace la crítica de Nelson Rodríguez, y por primera vez revela al autor social detrás del autor sexual*[89].

La historia es una adaptación de Eduardo Coutinho y el propio Hirszman de la obra homónima del escritor y dramaturgo Nelson Rodríguez. Muchas de sus obras eran consideradas por una

88 Glauber Rocha, *La Revolución es una Eztétyka*, compilado por Ezequiel Ipar. Buenos Aires, Caja Negra, 2011, p. 108.

89 *Ibid.,* p. 107.

parte de la crítica como "obscenas" o "inmorales". Glauber, acostumbrado a la transparencia del lenguaje, comenta que los directores de cine y de teatro consideraban al autor o pornográfico o expresionista, dependiendo de sus intenciones comerciales o "artísticas". Considera la lectura de Hirszman como la auténtica revelación del *autor social detrás del autor sexual*.

La película, sin embargo, no es del agrado del autor, según Glauber. Tampoco le habría gustado a los actores ni a la burocracia del cine. El Itamaraty, Ministerio de Relaciones Exteriores, se niega a enviar la película al Festival de Venecia. Sin embargo, es invitada por el director de la muestra para participar fuera de concurso, obteniendo destacadas críticas. Después de obtener el segundo premio del I Festival de Río, con un jurado compuesto en su mayoría por extranjeros, la película es invitada a la Semana de *Cahiers du Cinéma*, de París. Finalmente la película es vendida a varios países[90]. En Brasil sería incomprendida por la crítica y el público de la época.

(1965) Fernanda Montenegro en *A Falecida* [Fotografía]. IMDb
https://www.imdb.com/title/tt0059163/mediaviewer/rm2950066176/

Nordeste en la Zona Norte carioca, fuga de la desgracia hacia el misticismo, A falecida *es una especie de* Vidas secas *urbana. Las ganas de morir no son una abstracción, sino un gesto suicida contra la inmovilidad; por eso Zulmira es un personaje excepcional, una heroína sin el carácter cargado de moralismo que caracteriza el drama populista*[91].

Glauber cita al crítico de *France Nouvelle* y *Cinema 68*, Albert Cervoni, cuando describe a la película como "una de las raras películas verdaderamente brechtianas". En este sentido, *A falecida* continúa acompañando al espectador después de la proyección y lo interroga tenazmente sobre las verdaderas motivaciones que movilizan el espacio interior y el accionar de cada uno de sus personajes. Las respuestas no se pueden evadir sin dejar de confrontar la complejidad de la vida, y demandan del espectador una toma de posición política frente a la historia de la película.

90 Cfr., *ibid*., p. 109.

91 *Ibid*., p. 108.

Para finalizar podríamos establecer una tercera fase del movimiento que va desde 1968 hasta 1974. Los cineastas encuentran en la alegoría una manera de expresar sus preocupaciones. Destacan en este período *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade; *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), llamada también *Antônio das mortes,* de Glauber Rocha, y *Como era gostoso o meu francés* (1972). de Nelson Pereira dos Santos.

Glauber menciona tres fases del *Cinema Novo*, con las siguientes características:

> *El movimiento del* Cinema Novo *atravesó varias fases. Hay una fase juvenil, en la cual jóvenes cineastas tienen ganas de hacer cine y, al mismo tiempo, son atacados por los problemas del país y los problemas del mundo. Hay una segunda fase, en la que el sueño cinematográfico se tiene que transformar, como mínimo, en una artesanía industrial para poder existir; se da, entonces, una ampliación en un universo económico y técnico que le corresponde al universo creativo y que representa un salto dentro del proceso de industrialización del cine en el país. Y existe una tercera fase en la cual los autores, que ya conquistaron algunas etapas, asumen sus individualidades*[92].

En la historia del desarrollo del cine brasileño no hay experiencias de grandes industrias antes de los años cincuenta, como sí las hubo en México y Argentina. Los estudios *Cinédia*, establecidos en Río de Janeiro desde 1930, producían comedias musicales y dramas populares. Muchas de estas comedias ingenuas y carnavalescas eran llamadas *chanchadas*. Los estudios dejaron de funcionar a principios de los cincuenta. En São Paulo, la *Compañía de Cine Vera Cruz*, fundada en 1949 por el ingeniero Franco Sampari y el industrial Francisco Matarazzo, encuentra en la distribución su talón de Aquiles después de una importante número de producciones y éxitos importantes como el obtenido en el Festival de Cannes por la película *O cangaçeiro* (Lima Barreto, 1953). Encomendada al cineasta Alberto Cavalcanti, de amplio prestigio y trayectoria en Francia y Reino Unido, recibe críticas de los jóvenes realizadores por la incorporación de un significativo número de técnicos extranjeros. La mala distribución de la película a cargo de la Columbia Pictures no le permite obtener las ganancias necesarias. La película de Lima Barreto obtiene grandes ganancias pero había sido vendida anteriormente a la Columbia. Finalmente, se declara en bancarrota en 1954. *Atlântida Cinematográfica*, fundada en 1942 por Moacir Fenelon y José Carlos Burle, dedicada también a la producción de chanchadas, deja de funcionar a principios de los sesenta. Glauber critica fuertemente el contenido de la mayoría de estas películas, considerando que no representan la realidad

92 *Ibid*., pp. 301,302.

nacional y que, en el mejor de los casos, intentan imitar al cine norteamericano. El declive de los estudios coincide con el surgimiento del cine independiente, representado en la figura de Nelson Pereira dos Santos.

En su artículo "Teoría y práctica del Cine Latinoamericano"[93], de 1967, glauber afirma que

> *El carácter político del* Cinema Novo *brasileño permitió que este se desarrollase en otra dirección y pudiese, hasta el día de hoy, enfrentar el subdesarrollo económico y cultural y defenderse de la dictadura de la distribución americana*[94].

Los cineastas independientes agrupados bajo el movimiento del *Cinema Novo* crean su propia empresa de distribución: la Difilm. Buscan distribuir sus películas en el mercado brasileño y coordinar sus ventas en el extranjero.

> *La revolución económica y cultural de la Difilm es única en el mundo: la Difilm no está únicamente creando un mercado, sino que está creando un público para su producto, un público nuevo que comienza a liberarse de los vicios del cine comercial nacional y extranjero, pasando a preferir la película brasileña de carácter cultural (...). Un producto cultural que se opone a la ideología estética de los fascismos dominantes y a la "estética del entorpecimiento" americana debe crear su propio mercado*[95].

Los cineastas deben lidiar, además, con la peligrosa y creciente censura del régimen militar. Saben que el desarrollo del nivel artístico y técnico del cine brasileño, aunado al reconocimiento internacional, son sus mejores defensas políticas. Tiene entre sus objetivos necesarios la conquista del mercado latino. Para Glauber el cine de economía y técnica subdesarrolladas no debe ser *culturalmente subdesarrollado*. Sostiene que la acción política es una actitud intelectual y una práctica superior en una sociedad condicionada a la inferioridad[96].

93 *Ibid*., p. 53. Publicado originalmente en *Avanti*, Roma, 15 de agosto de 1967.

94 *Ibid*., p. 55.

95 *Ibid*., pp. 56, 57.

96 Cfr., *ibid*., pp. 57, 58.

La amplitud del horizonte estético y los diferentes caminos que transitan los cineastas del *Cinema Novo* para abordar la realidad, proporcionan un universo sensible que da cuenta, como nunca antes en el cine, del *Ser* brasileño.

Esta amplitud queda expresada por el investigador Paulo Antonio Paranagua cuando describe al *Cinema Novo* de la siguiente forma:

> *El* Cinema Novo *fue carioca y "paulista, mineiro y nordestino", épico e intimista, realista y alegórico, blanco y mulato, indio y algunas veces negro, literario y musical, teatral y poético, pesimista y eufórico, trágico y cómico con una pizca de melodrama, comprometido y enajenado, totalizante y parcial, crítico y contemplativo, mesiánico y agnóstico, fatalista e ingenuo, sutil e histérico, apocalíptico e integrado, revolucionario y reformista, elitista y populista, nostálgico y profético, nacionalista y cosmopolita, desesperado y orgiástico, machista y femenino, dionisíaco y reprimido, local y universal*[97].

En *El Pasaje de las Mitologías*, la entrevista realizada por João Lopes (1981) en Sintra, Glauber rememora, reflexiona y reafirma las características esenciales del *Cinema Novo*:

> *El concepto de* Cinema Novo, *por el cual recibimos muchas críticas en Brasil que lo consideraban como un concepto escolástico o académico, en realidad nunca existió. Siempre fue un anti-concepto, quiero decir, el movimiento* Cinema Novo *nunca se proclamó como una escuela artística, nunca estableció presupuestos políticos o estéticos para la creación de la obra de arte, nunca procuró burocratizar o normalizar ningún principio creativo*[98].
>
> *Si usted pregunta qué es entonces lo que caracteriza teóricamente al* Cinema Novo, *yo respondería lo siguiente: la*

97 Paulo Antonio Paranagua, ob. cit., p. 235.

98 Glauber Rocha, ob. cit., p. 302.

necesidad de crear una cultura revolucionaria dentro de un país subdesarrollado, esto desde el punto de vista cultural; desde el punto de vista cinematográfico, la necesidad de internacionalizar ese problema a través del medio artístico internacional por excelencia del siglo XX, que es el cine[99].

Hasta aquí nuestra mirada panorámica del *Cinema Novo*. A continuación, como anunciamos anteriormente, compartiremos nuestras impresiones sobre una pequeña selección de películas que representan tanto los antecedentes como la primera fase del *Cinema Novo*. Dentro de los antecedentes nos detendremos en dos de las películas de Nelson Pereira dos Santos: *Río, 40 grados* (1955) y *Río, Zona Norte* (1957). También observaremos los aportes del documental con *Arraial do Cabo* (1960), de Paulo César Saraceni y Mario Carneiro, y *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha y Rucker Viera. Para el estudio de la primera fase del *Cinema Novo* seleccionamos el primer largometraje de Ruy Guerra, *Os Cafajestes* (1962), y *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos. Concluiremos con el estudio de la primera parte de la película *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol* (1964), de Glauber Rocha.

ANTECEDENTES: NELSON PEREIRA DOS SANTOS

Nelson Pereira dos Santos es uno de los gigantes de la cinematografía mundial y Latinoamericana. Es considerado el precursor más importante del movimiento que revolucionó la cinematografía brasileña a comienzos de los años sesenta: el *Cinema Novo*. Su obra no solo se anticipa a este movimiento, sino que es uno de sus pilares fundamentales, y cuenta además con una importante producción posterior.

Realiza dos películas cardinales que amplían el horizonte del cine brasileño en la década de los cincuenta: *Río, 40 Grados* (1955), y *Río, Zona Norte* (1957). Será posteriormente uno de los creadores más importantes del *Cinema Novo*, con películas de gran importancia en este período como *Vidas Secas* (1963), *Fome de Amor* (1968) y *Como era gostoso o meu francés* (1971). Una vez finalizado este período realiza *O amuleto de Ogum* (1975), *Tenda dos milagres* (1977) y *Memórias do Cárcere* (1984), entre otras. La sensibilidad expuesta en cada una de sus películas es, sin duda, uno de los tesoros más preciados de la cinematografía brasileña.

99 *Ibid*., pp. 302, 303.

El camino que nos hemos propuesto transitar en esta investigación, *Tras los pasos de Glauber*, nos ha permitido la afortunada experiencia de acercarnos y descubrir la invaluable obra de un grupo de humanistas e innovadores cineastas latinoamericanos. En esta sección introduciremos dos películas que se consideran un antecedente claro del *Cinema Novo*: *Río, 40 Grados* (1955) y *Río, Zona Norte* (1957).

Incomprendidas por la crítica de la época, censurada por las autoridades, en medio de una situación política adversa y compleja, las películas de Nelson Pereira dos Santos son hoy una muestra invalorable de la identidad brasileña, de la cultura popular, de la realidad llevada al cine, del temperamento de un hombre que decidió expresarse a través de las imágenes y conquistar a un público que no estaba preparado para sus películas, de un hombre al que todos sus contemporáneos le reconocen una generosidad profesional y afectiva sin igual.

Hay quienes consideran que sus primeras películas tienen una clara influencia del neorrealismo italiano. Nelson Pereira dos Santos descubrió las películas de este movimiento cinematográfico surgido en Italia durante la posguerra de la Segunda Guerra Mundial, cuando llegaron a São Paulo en 1945.

> *Eso fue una revolución en el cine. Había un cine diferente de aquel cine americano maniqueísta-protestante. Aparece un cine italiano interesantísimo, mostrando la realidad y con personajes libres, ocurrió una identificación inmediata. Aquella realidad europea después de la guerra era muy similar a la cotidianidad brasileña, incluso sin ejércitos invasores en nuestro territorio. La situación social brasileña es muy parecida a la posguerra europea: familias destruidas, niños sin hogar, jóvenes de la calle, bandidos, violencia. De ahí la influencia del cine italiano aquí y en otros países con situación parecida*[100].

En opinión de Nelson Pereira dos Santos, la mayor lección del neorrealismo italiano a los cineastas del *Tercer Mundo* fue probar que el cine podía existir con pocos recursos, sin grandes estudios, estrellas y escenografías. Se trataba de ir a la calle y filmar al pueblo. Veamos.

100 Entrevista a Nelson Pereira dos Santos por: Ramos, P. (2007). *Nelson Pereira dos Santos: resistência e esperança de um cinema*. Estudos Avançados, *21*(59), p. 326. Recuperado de http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10226

RÍO, 40 GRADOS (1955)

Uno de los grandes aciertos del *Nuevo Cine Latinoamericano* y del *Cinema Novo* brasileño fue concientizar sobre la realidad de las mayorías más desposeídas. En este contexto, sin duda, los niños están entre las grandes víctimas. Precisamente, *Río 40 Grados* nos ofrece una mirada a Río de Janeiro a través del seguimiento de cinco niños que deben trabajar como vendedores de maní para sobrevivir y ayudar a sus familias. La playa de Copacabana, el morro de Pan de Azúcar, el cerro del Corcovado y su monumental escultura el Cristo Redentor, el Parque de Boa Vista y el estadio de Maracaná serán las locaciones escogidas por Nelson Pereira dos Santos, en algunas ocasiones, para acompañar la dura realidad de estos niños, víctimas del abuso de adultos que se aprovechan de sus precarias ganancias, de discriminación social, ya sea racial o por sus frágiles condiciones económicas, y en otras para denunciar la siempre decepcionante clase política. La historia transcurre en un solo día, un domingo.

Pero si algo se impone a esta realidad es la propuesta de un director que destila un profundo respeto, amor y empatía por sus personajes, y esta es una de sus grandezas.

(1955) *Río, 40 Grados* [Fotografía]. GZH Cinema.
https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/cinema/noticia/2018/04/com-rio-40-graus-nelson-pereira-dos-santos-firmou-um-marco-no-cinema-brasileiro-cjgb4vc8a028u01ql88sotvjl.html

Nelson Pereira dos Santos llega a Río de Janeiro para trabajar como asistente de dirección de Rui Santos en una película que no terminó de concretarse. Luego trabajó junto a Alex Viany[101] en la película *Agulha no palheiro*. Su próximo proyecto se rodaría en un estudio que se encontraba en el barrio o *favela* Jacarezinho, uno de los más grandes de la ciudad para la época. El filme se interrumpió en varias oportunidades y esto le brindó la oportunidad de conocer bien Jacarezinho, a través de unos amigos que trabajaban en el estudio y vivían allí[102].

101 Alex Viany. Cineasta, productor, guionista, actor y periodista. Autor del libro *Introdução ao Cinema Brasileiro* (1959).

102 Cfr., *Ibid*., p. 327.

> *(...) conocí la verdadera feijoada carioca y la rueda de samba. Era un espacio humano acogedor, rico, brasileño y diferente...*[103].

Fue en aquellos días cuando nuestro joven director supo que allí había una película.

> *Escribí el guion de Río, 40 Grados, pero no conseguí producción porque nadie quería hacer una película con personajes en su mayoría negros. Había un gran prejuicio contra los negros en el cine carioca (...). Permaneció también la idea de que las películas que tenían presencia de negros no tenían éxito*[104].

Decide financiar la película y poner en práctica un sistema de cuotas donde el equipo tendría participación en los ingresos. Estas cuotas también se vendían, inicialmente, entre familiares y amigos. Helio Silva, fotógrafo del filme y conocedor de ópticas y mecánica de cámaras, había recuperado varias cámaras para el Instituto Nacional de Cine Educativo (INCE), que era dirigido en ese momento por Humberto Mauro. Gracias a que Humberto Mauro les presta una cámara logran filmar la película. Muchos de los personajes fueron interpretados por actores no profesionales, incluyendo los niños protagonistas.

El rodaje comenzó en marzo de 1954. Tardaron nueve meses en realizarla y finalmente fue vendida a la Columbia Pictures para su distribución[105]. Nelson Pereira dos Santos Tenía 26 años.

Río, 40 Grados estaba por convertirse en uno de los grande hitos de la filmografía brasileña y latinoamericana. Podemos mencionar varias razones que confluyeron para que sucediera esto con el primer largometraje de ficción de Nelson Pereira dos Santos; quizás la más importante sea la indiscutible calidad del filme, producto de una impecable dirección que logra ofrecernos una perspectiva profundamente humana y conmovedora del pueblo brasileño. Pero justamente este particular punto de vista es otra de las razones que hace de *Río, 40 grados* una obra única para la época. El pueblo brasileño no estaba acostumbrado a verse a sí mismo en la gran pantalla y las películas producidas por los estudios no reflejaban esta realidad. Este acercamiento a la vida de las favelas, con sus humildes casas y escaleras de tierra labradas sobre la superficie de los cerros, la intimidad y autenticidad de la carencia sustituyendo las escenografías, personajes más cercanos al pueblo y más distantes de los actores y actrices conocidos, todo esto era inédito para la filmografía brasileña. La favela se percibe como el lugar propio, a diferencia de las otras zonas de la ciudad que se tornan hostiles para la sobrevivencia de estos niños. La percepción del filme se encontraba a medio camino entre el documental y la ficción. Nelson Pereira dos Santos le enseñaba al propio Brasil y al mundo las favelas y sus habitantes; y con ello fundaba en su país "un

103 *Ibid*.

104 *Ibid.*

105 Conf. *ibid*, p. 328.

cine verdadero y nacional, un cine-verdad"[106], que alteraba poderosamente la esencia política y estética del cine brasileño: el *Cinema Novo* estaba por nacer.

> *El autor en el cine brasileño se define en Nelson Pereira dos Santos (...) realizó en* Río Quarenta Graus, *la primera película brasileña verdaderamente comprometida. El adjetivo es válido y significó, hace diez años, una toma de posición valiente, solitaria y consecuente. La censura atacó furiosamente: no era una película para la burguesía, porque la burguesía solo aplaude y premia "películas sociales" cuando ve que son evasivas*[107].

Indirectamente, otra de las razones más importantes que incidieron en la relevancia de *Río, 40 Grados*, fue la prohibición de la película por parte del jefe del Departamento Federal de Seguridad Pública, coronel Menezes Cortes. Los argumentos del coronel fueron presentados en la *Revista da Semana*, el 29 de octubre de 1955:

> *Todo en la película es falso, comenzando con el título:* Río 40 Grados, *si logramos alcanzar esta temperatura, fue por excepción. Es una sucesión de aspectos de la miseria de Río de Janeiro. Solo presenta puntos negativos, sin un aspecto positivo (...) No es realista (...) el malandro es una figura torcida de la realidad y deificada, el padre de familia es un borracho; los muchachos que venden maní son víctimas de extorsión por malandros (...) la técnica de la película, en el sentido de destruir, es tan perfecta, que el único chico que merece realmente la compasión de todos, que es correcto y que vive lejos de la bribonería, ¡es atropellado por un coche! La prohibición no tiene ningún aspecto político. La película fue hecha para destruir, para socavar la sociedad*[108].

106 Ver Glauber Rocha, *Glauber, Cartas au mundo*. Organização: Ivana Bentes. 1997, p. 173.

107 Glauber Rocha, *Revisión Crítica del cine brasileño*, Editorial Fundamento, 1971, pp. 96, 97 ó 104, 105.

108 Hynenny Gomes Ferreira, "Tempo quente no Rio (não é política) 40 graus à sombra", *Revista da Semana*, 29 de octubre de 1955. Citado por: Pedro Vinicius Asterito Lapera, *Rio, 40 Graus, Rio, Zona Norte: apresentação do campo do cinema brasileiro*, pp. 181-182. Recuperado de http://dx.doi.org/10.11.606/issn.1982-8160.v9.i2p.177-197. Fecha: 1 | 04 | 2020

Esta prohibición provocó un intenso debate que traspasó los límites del ámbito cinematográfico, involucrando al país cultural y sus intelectuales, hasta llegar al público general a través de las discusiones que se generaron en los medios impresos de la época. El país se hizo eco, además, del conjunto de necesidades y reflexiones de la comunidad cinematográfica. Estas discusiones venían desarrollándose desde finales de los cuarenta y comienzos de la década de los cincuenta. El cine brasileño presenciaba el declive del sistema de financiación privada de los grandes estudios, *Cinédia y Atlántida* en Río de Janeiro y *Vera cruz Cinema* en São Paulo[109].

Se perfilaba y esculpía una nueva relación del Estado con el cine brasileño.

> *Con la quiebra de Vera Cruz comenzó un movimiento de defensa del cine brasileño. Todos comenzaron a preguntarse por qué el cine brasileño no funcionaba, por qué las películas aparecían y después desaparecían. Hubo dos congresos para debatir los motivos y presentar propuestas para el renacimiento del cine nacional. Alex (Viany) fue uno de los líderes de ese proceso. Los congresos tenían evidentemente un carácter nacionalista, pues se pedía la presencia del estado en la producción, distribución y exhibición del cine*[110].

El Primer Congreso Nacional de Cine se realiza en septiembre de 1952, en Río de Janeiro, fue uno de los primeros intentos por establecer el perfil del cine brasileño, con disertaciones y propuestas sobre la importación de película virgen, la distribución y exhibición, la necesidad de una distribuidora exclusiva para el cine brasileño, así como la capacitación y sindicalización de realizadores y técnicos, entre otros temas. También se discutió el anteproyecto para la creación del Instituto Nacional de Cine, realizado por Alberto Cavalcanti. El Segundo Congreso Nacional de Cine Brasileño se realiza en diciembre de 1953, en São Paulo. Alex Viany propone reducir la importación de películas extranjeras y se acuerda imponerles un impuesto que ayudaría a financiar las películas nacionales.

En 1956, después de *Río 40 Grados*, Nelson Pereira dos Santos viaja a Francia para participar en el Encuentro Internacional de Creadores de Films, en París. Posteriormente marcha al Festival Karlovy Vary, en Checoslovaquia, donde obtiene el premio de los "Jóvenes Realizadores".

Río 40 Grados fue la primera película de la llamada *trilogía carioca* de Nelson Pereira dos Santos, *Río, Zona Norte* sería la segunda. *Río, Zona Sur*, la tercera película del proyecto, nunca llegó a realizarse.

---

109 ...que tenía entre sus representantes más importantes tanto a Adhemar Gonzaga al frente de *Cinédia*, primer estudio fundado en Brasil en 1930, como a Moacyr Fenelon, Alinor Azevedo y José Carlos Burlé, fundadores de *Atlántida,* en Río de Janeiro, y a Franco Zampari al frente de *Vera Cruz Cinema*, en São Paulo. Previamente Congreso Paulista de Cine Brasileño abril 1952.

110 Ramos, P. (2007). *Nelson Pereira dos Santos: resistência e esperança de um cinema*, ob. cit., p. 328.

RÍO, ZONA NORTE (1957)

(1957) *Río, Zona Norte* [Fotografía]. MUBI
https://mubi.com/es/films/rio-northern-zone

...tranquilo y lúcido, Nelson Pereira dos Santos, reuniendo su pequeño equipo (el gerente Pedro Dantas, el ayudante Guido Araujo, el fotógrafo Helio Silva, Iván de Souza, Raymundo Higino, Ronaldo y otros) partió, articulado como pudo, para dos proyectos más osados: Río, Zona Norte, *segunda parte de la trilogía carioca, y* O Grande Momento, *en São Paulo, lanzando al joven Roberto Santos. Sin dinero, había un programa: expansión de experiencia para una expresión nítida del cine brasileño. Era el* Cinema Novo *precipitado. De abajo para arriba, como no lo viera Cavalcanti. Sin dinero, pero sin grupos capitalistas exigiendo ideas y rechazando otras: sin dinero, pero con libertad*[111].

Nelson Pereira dos Santos continúa su indagación creativa de profundo compromiso con el pueblo de Brasil, en este caso, también en una favela de Río de Janeiro. Comienza la filmación de su segundo largometraje de ficción *Río, Zona Norte*, en el cerro de Providência, en 1957. En él contará la historia de Espíritu da Luz Soares, compositor de samba, una de las expresiones musicales más auténticas del pueblo y signo inequívoco de la identidad brasileña. La delicadeza y belleza de las composiciones de Espíritu encuentran un problema cuando desea grabarlas, engañado por las

111 Glauber Rocha, ob. cit., pp. 99-100.

promesas de un deshonesto productor de radio, interpretado por el actor Jece Valadão. Espíritu no sabe escribir la música y deberá entregar sus canciones para que alguien realice las partituras. Su difícil situación económica lo forzará a vender sus canciones a muy bajo precio y, más grave aún, a perder la autoría sobre estas.

> *(...) siempre en esa transferencia de lo popular para el otro lado no se acostumbra dar mucho reconocimiento a los creadores. La película se inspiró mucho en la vida de Zé Kéti*[112]*. Él me abrió las puertas del Río de Janeiro popular en 1954, llevándome a los ensayos de las escuelas de samba y a las radios (...). Decidí hacer una película inspirada en su historia, un compositor de sambas que no sabe escribir partituras—tiene la música en su cabeza pero necesita un filtro. En ese pasaje, muchas veces pierde su autoría, especialmente cuando la música es muy buena. Casos como este eran muy comunes en aquella época. La película es muy triste. Afortunadamente, la vida de Zé Kéti fue muy buena*[113].

Nelson Pereira dos Santos nos conduce, al comienzo de la película, a la estación ferroviaria Central de Brasil, para luego mostrarnos a través del recorrido de uno de sus trenes los barrios de la zona norte de Río. Luego de ver los últimos vagones de un tren en marcha, un hombre se acerca y descubre entre los rieles a un hombre herido, es Espíritu. La película es narrada a partir de la concatenación de *flash backs* que resumen los acontecimientos más importantes de la vida de Espíritu.

El actor Grande Othelo[114] interpreta al personaje de Espíritu da Luz Soares, logrando un delicado despliegue de matices desde el rol del compositor y cantante de origen popular, humilde, tierno e ingenuo, que nos entrega íntegra la belleza de su música en los ensayos de la escuela de samba de la favela, hasta los roles de un padre que no logra llevar a feliz término la relación con su hijo—adolescente involucrado con jóvenes problemáticos—, así como el de un hombre enamorado que ve diluirse un nuevo intento y apuesta por el amor con la joven mulata Adelaida. Despliegue de roles que la historia nos presenta atravesados por las necesidades y dificultades de un hombre de pocos recursos económicos pero de un inmenso corazón.

> Río Zona Norte *también es una película de Grande Othelo. Su creación de Espíritu da Luz Soares, compositor de samba,*

112 Zé Kéti. Cantante y compositor de samba brasileño.

113 Ramos, P. (2007). *Nelson Pereira dos Santos: resistência e esperança de um cinema*, p. 330.

114 Grande Othelo. Comediante, cantante y productor.

personaje fundamental en la historia, lo convirtió en mi aliado en la realización de la película. Sin su comprensión en la construcción de este personaje, profundamente humano, la película no valdría nada. Othelo supo dar los necesarios e indispensables motivos al drama de un hombre que sufre y que es, al mismo tiempo, la expresión de la alegría de su pueblo[115].

Río, Zona Norte es también un retrato de las hermosas relaciones de amistad y solidaridad que se generan en la carencia de las zonas populares. El desplazamiento que se ofrece de un lugar a otro dentro de la favela por algún dueño o chofer de algún camión, o el dinero que se pide prestado al amigo para pagar el pasaje para buscar trabajo, las reuniones familiares en compañía de amigos y de la singularidad de la samba, son pequeños detalles con los que se narra la cotidianidad de los *favelados*, los habitantes de los barrios que luchan día a día por sobrevivir dignamente.

(...) el hombre brasileño dejaba de ser una categoría puramente de clases. Hombre de clase, pero hombre con implicaciones existenciales. "Espíritu", el sambista de Río, Zona Norte, *vivido excepcionalmente por Grande Othelo, y la pobreza, la ingenuidad, el servilismo y el talento de los negros sambistas de la zona norte; soñadores y románticos, pacientes y aplastados por el imperio de la radio*[116].

Esta lucha por la sobrevivencia se muestra en sus diferentes dimensiones, la película y su director no evaden los conflictos y en este caso, por ejemplo, nos muestra el destino trágico del hijo de Espíritu, Noribal. Un joven nacido y crecido en las favelas cuya vida ha sido abrazada por bandas transgresoras del bien común, todos víctimas de sus circunstancias. Norival es huérfano de madre, ha huido del internado y Espíritu quiere que regrese a la casa, pero esto no es bien visto por Adelaida. Sobre todo porque sabe que ha robado al Sr. Figueiredo, dueño de la tienda donde trabaja Espíritu. Su padre intenta redimirlo, lo busca incluso en el lugar donde este vive con sus secuaces, pero la fatalidad querrá que su hijo termine asesinado por estos. En una dolorosa escena nocturna frente a las casas de ambos, Espíritu y su compadre Honorio observan a Norival, ya sin vida, tendido en el pavimento.

115 G. Gubernikoff, *O cinema brasileiro de Nelson Pereira dos Santos: uma contribuição ao estudo de uma personalidade artística.* Dissertacão (mestrado) Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985. Citado por: Pedro Vinicius Asterito Lapera, *Rio, 40 Graus, Rio, Zona Norte: apresentação do campo do cinema brasileiro*, p. 184.

116 Glauber Rocha, ob. cit., p. 101.

El Brasil que nos ofrece Nelson Pereira dos Santos es contradictorio, como la vida misma, hermosa, única, difícil, de profundos contrastes sociales, de grandes alegrías y terribles injusticias, de personajes llenos de dignidad, ingenuidad, de trabajadores, de los truhanes de siempre, algunos bendecidos y otros signados por la tragedia.

Posteriormente, Nelson Pereira dos Santos se pondrá al frente como productor del proyecto *O grande momento*, de Roberto Santos. Al respecto, comenta en una entrevista a Joaquim Pedro de Andrade y Claudio Mello e Sousa, realizada para el *Journal de Brasil*, una vez estrenada la película:

> *(...) mi única preocupación es hacer un cine de características brasileñas, vigorosas, combativas, como un intento de afirmación de nuestra cultura (...) estamos atravesando una fase de nuestro proceso en la que todos deben aportar una parcela de esfuerzo y en la cual el cine debe ser encarado como uno de los instrumentos de lucha en el sentido de entender nuestra realidad y tratar de transformarla (...). Entiendo que debemos hacer un arte que sea útil al hombre. Lo concerniente al tratamiento formal me parece un problema individual. No me interesa. Creo que los cineastas brasileños deben olvidarse de todo lo que han visto, procurando mirar la realidad, nuestra realidad, como si la vieran por primera vez. Solo así dejarán de resolver los problemas que les impone esa realidad, con fórmulas aprendidas no sé dónde y que sirven tan solo para invalidar su interpretación. Lo importante es decir alguna cosa digna del hombre y en Brasil urge decirla*[117].

117 *Jornal de Brasil*, Suplemento Dominical, 01 | 06 | 1959. Citado por: Salem, Helena. *Nelson Pereira dos Santos, El sueño posible del cine brasileño.* Ediciones Cátedra, S. A., 1977, pp. 127-128.

ANTECEDENTES: EL CORTOMETRAJE DOCUMENTAL

ARRAIAL DO CABO

El cortometraje documental también abre caminos y ayudará a consolidar el movimiento del *Cinema Novo* brasileño. Es el caso de *Arraial do Cabo* (1960), de Paulo Cèzar Saraceni y Mário Carneiro, y *Aruanda* (1960), dirigido por Linduarte Noronha y fotografiado por Rucker Viera. Paulo Cèzar Saraceni será figura importante del grupo de jóvenes cineastas que revolucionará las bases estéticas y políticas del cine brasileño en la década del sesenta. Es el autor de aquel poderoso *mantra* adoptado por los *cinemanovistas*: "una cámara en la mano, una idea en la cabeza". Aunque, en el devenir del tiempo, su principal gurú fuera Glauber Rocha.

(1959) *Arraial do Cabo* [Fotografía]. MUBI. https://mubi.com/es/films/arraial-do-cabo

Desde muy joven Glauber mantiene una constante labor como crítico de cine. Esto nos permite transitar a través de sus ideas de juventud, revisarlas, traerlas nuevamente a la luz. La pasión y agudeza con las que expone sus argumentos harán de algunos de estos escritos piezas claves para impulsar el nacimiento y establecimiento del emergente movimiento cinematográfico brasileño.

El 6 de agosto de 1960 escribe una de estas críticas en el *Suplemento dominical do Jornal do Brasil*, donde hace un análisis sobre el documental en Brasil: "O documentário brasileiro"[118]. En el mismo documento escribe sus impresiones sobre *Arraial do Cabo* y sobre *Aruanda*.

118 Ver José Carlos Avellar, *Glauber Rocha*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2002, p. 32. José Carlos Avellar cita el artículo con el siguiente título: *O documentário brasileiro*. Nosotros lo encontramos en la web con este nombre: *Documentários: Arraial do Cabo* e *Aruanda*. Recuperado en: http://www.contracampo.com.br/15/documentarios.htm Fecha: 01 | 06 | 2020

Arraial do Cabo fue realizado a finales de 1959, basado en investigaciones del Museo Nacional y con el patrocinio del Consejo Nacional de Protección al Indio. La compañía productora, *Saga Films*, pertenecía a Joaquim Pedro de Andrade, otra de las piezas claves en los orígenes del *Cinema Novo* brasileño. La intención era documentar el proceso de industrialización que quebrantaba la economía tradicional de un pueblo pesquero, Arraial do Cabo, situado en el estado de Río de Janeiro. Paulo Saraceni expone de esta forma la preparación para las filmaciones:

> *Pasamos un mes viviendo la vida de los pescadores locales, verificando las investigaciones hechas (por los antropólogos), efectuando las nuestras, lo que significaba hacerse amigo de la comunidad, conocer los problemas de cada uno, saber cómo era el Arraial antes, sin la fábrica de Álcali, y cómo era en aquel momento. Cuál era la relación entre los pescadores y los obreros, en su mayoría nordestinos (originarios de la región nordeste del país). El mar, la pesca, cada día más peligrosa. Las subastas, con las ventas del pescado. El comercio. Las mujeres de los pescadores, sus cantos, sus vidas*[119].

Paulo Cèzar Saraceni [Fotografía]. TRAKT. https://trakt.tv/people/paulo-cesar-saraceni?sort=released,asc

119 Lilia Lustosa de Oliveira, *Ni dolly, ni dólar, Cámara en la mano, Descolonización en la cabeza*, p. 7. Recuperado en: https://www.academia.edu/27100712/Ni_dolly_ni_d%C3%B3lar_C%C3%A1mara_en_la_mano_descolonizaci%C3%B3n_en_la_cabeza. Fecha: 01 | 06 | 2020. Artículo publicado originalmente con el título "Ni *dolly*, ni dollar – Caméra à la main, décolonisation en tête", en la revista 1895 – *Revue d'Histoire du Cinéma*, N.° 77, invierno 2015. Traducido del francés por Ana Lía Iglesias, Embajada del Brasil en Buenos Aires.

Los créditos se presentan sobre grabados del artista Oswaldo Goeldi. La película comienza en los albores del día, el café antes de comenzar la faena, las mujeres del pueblo hacen cola para llenar de agua sus recipientes de lata, la ropa tendida a merced del viento. El mar, la costa y las pequeñas embarcaciones. La "civilización" parece no haber llegado a Arraial do Cabo. Los hombres, todos descalzos, se dirigen a la costa. En el pueblo quedan las mujeres, cosen en sus máquinas de coser y planchan con sus antiguas planchas de carbón. Los niños juegan en las calles.

De pronto, un camión interrumpe la romántica narración, son los obreros de la fábrica de álcalis. Se muestra la contraposición entre los pescadores, arrastrando sus embarcaciones al mar, resistiendo en su oficio, y los obreros entrando a la fábrica. El humo que emana de las fábricas. El hombre soldador frente al hombre pescador. El hombre frente a complejas máquinas industriales y el hombre frente al mar. El concreto de la fábrica en expansión. La secuencia termina con un obrero subiendo por el ascensor o montacargas de la obra.

> *(...) el modernismo de* Arraial do Cabo *está en el progreso de la inventiva, en la autenticidad de los creadores que olvidaron a los maestros, a pesar de que Paulo Saraceni y Mario Carneiro, como cada uno de sus colegas, tuvieran sus ídolos de cinemateca; estos no les interesan y fueron engavetados. Es de esta independencia cultural de la que nace la película brasileña. No porque tenga temas nacionales, como dirían los teóricos del nacionalismo, repitiendo fórmulas desde el pasado indigenista de Gonçalvez Díaz... El arte brasileño precisa nacionalizarse a través de su expresión...*[120].

Glauber es uno de los primeros en advertir la importancia de *Arraial do cabo* para el cine brasileño. Sin embargo, considera y así lo expone en el artículo antes mencionado que la película posee una debilidad estructural. El joven crítico explica que el documental contiene tres películas en una misma película. Cada una con valiosos aportes y aciertos, pero que unidas atentan contra su efectividad como discurso-documental antropológico. Para él, la primera de estas películas terminaría en la escena del obrero y el ascensor de la fábrica.

La película continúa recreando la preparación para la faena de la pesca. Los pescadores preparan y reparan las redes, mientras otros se encargan de montar el alimento. Todos frente al mar, a la espera del momento indicado para zarpar. Dos hombres en lo alto del acantilado anunciarán la llegada y la dirección del cardumen de peces. Guiarán con sus señas las maniobras de la embarcación, en qué dirección y cuándo arrojar las redes.

120 Glauber Rocha, *Revisión Crítica del cine brasileño*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1971, p. 117.

Llegado el momento, uno de los vigías da la señal y todos suben al pequeño barco. Los remos se hacen inmensos frente al espectador y requieren de coordinado y tenaz esfuerzo para avanzar mar adentro. Comienza entonces la faena para llevar el bote al lugar indicado y arrojar la red. Luego, comienza el recorrido de regreso a la costa. En la orilla todos participan del arrastre de la red con los frutos del mar. Hay pescado para todos. El resto será llevado para el centro de acopio donde será salado por las mujeres más longevas del pueblo. Mientras tanto, en la costa, las embarcaciones son arrastradas para su descanso en la arena.

> *(...) un cine poema-total. Es la pesca. El impacto es la muerte del pez, cuando los primeros planos exceden de nuevo el carácter ilustrativo y ganan condición de conocimiento. El pescado es salado por una anciana cuyo rostro está cortado por las arrugas de la sal y del mar (...) El mar es un desafío para el hombre. Lo que tradicionalmente es una epopeya se convierte en lirismo (...) La insistencia en los hombres y en el mar gana un universo poético, aunque nos parezca que la cámara apenas intente un análisis antropológico de los pescadores. Sin embargo, la excelencia de los recursos visuales, creativos en cada toma, y el montaje, cuyo ritmo no se deja llevar por la demagogia del corte-efecto, dan forma a un nuevo mundo marítimo*[121].

Esta sería la segunda película que encuentra Glauber en la estructura del documental. A pesar de apreciar sus logros estéticos y narrativos, considera que Saraceni se equivoca con la escogencia de la música y la dirección de algunos actores o pescadores.

> *Indiscutiblemente es el dominio sobre el mar lo que marca el trabajo de Mário Carneiro y Paulo Saraceni. Un mar que deja de ser decorativo, que deja de ser límite. Que se libera de la cámara. No encontramos ninguna afiliación a ninguna escuela de documentales clásicos e identificamos como predisposición teórica el deseo de romper con el academicismo, de no respetar la continuidad tradicional*[122].

121 Glauber Rocha, *Documentários: Arraial do Cabo* e *Aruanda*. Recuperado en: http://www.contracampo.com.br/15/documentarios.htm Fecha: 01 | 06 | 2020.

122 *Idem*.

Para Glauber la tercera película es la mejor de todas, en ella asistiríamos al encuentro de los obreros con los pescadores en el bar del pueblo. Es la felicidad del fin de la jornada, la satisfacción del trabajo consumado.

> *(...) mientras los hombres bailan en el bar, un corte muestra en* long-shot *a un hombre que, solo, habla en la plaza. Pero sabemos que concentra en su anomalía el drama de la ciudad, el* pathos *de la civilización primitiva, invadida por la máquina. Es un clima fantástico que, por sí mismo, gradúa a Paulo Saraceni como cineasta*[123].

A juicio de Glauber Rocha, Paulo Cèzar Saraceni se realiza como poeta pero fracasa como documentalista antropológico. *Arraial do Cabo* se convertirá en el primer éxito internacional del movimiento. Obtiene tres premios internacionales: Medalla de Oro en el *Festival de Bilbao* (1960), Premio de la Crítica en el *Festival dei Popoli* en Florencia (1960) y el Premio al mejor documental en la *Segunda Rassegna del Cine Latinoamericano* de Santa Margherita (1961).

Un año después, el 12 agosto 1961, también en el *Suplemento Dominical del Journal do Brasil*, y bajo el título: *Arraial, Cinema Novo e cámara na mão*, retomará las reflexiones sobre el cortometraje documental de Paulo Saraceni. Glauber lo llama un artículo-manifiesto cuando lo cita en su primer libro: *Revisión Crítica del Cine Brasileño* (1963). El artículo comienza con la siguiente frase: "Cinema Novo en marcha...":

> *...regresa de Europa Paulo César Saraceni, después de año y medio de trabajo con jóvenes realizadores italianos, contacto técnico y vivencia con el cine moderno europeo, éxito de tres premios importantes para* Arraial do Cabo, *creación conjunta con Mario Carneiro... La descomposición intelectual del cine brasileño, su falta de prestigio, su abandono político y económico, su trágica destinación a la demagogia, al aventurerismo, a la teoría de bolsillo súbitamente levanta la cabeza. La abertura de* Arraial do Cabo *es más importante que las luchas mezquinas, la euforia industrialista y el culto del oro corrompido que vendrá con las coproducciones... Queremos un crédito de*

123 *Idem*.

confianza. No deseamos nada más. Y, en caso de que no aparezcan inmediatamente estas ayudas –de elementos que existen y que no necesitan ser importados– vamos a hacer nuestras películas como podamos: con la cámara en la mano, en 16 mm. (si no hubiera 35), improvisando en la calle, montando material ya existente[124].

Paulo Cèzar Saraceni regresaba de estudiar becado en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma. Había reafirmado los principios de una generación de jóvenes cineastas dispuestos a cambiar el panorama del cine brasileño. Al respecto, Glauber menciona unas declaraciones de Gustavo Dahl[125]:

(...) En Santa Margherita, Gustavo Dahl, hablando a los periodistas de todo el mundo, dijo que hoy en día los espectadores van al cine no solo para divertirse, no solo para olvidar sus preocupaciones, sino para oír la voz del hombre... Es preciso no olvidar a Jean Rouch, autor de un cine-verdad sin ningún artificio, cine sin trípode, sin maquillaje, sin ambientes que no sean los reales –cámara en mano, bajo costo de producción, para mostrar el verdadero gesto del hombre[126].

ARUANDA

El nordeste, como existencia trágica, está concentrado precisamente en las áreas de Alagoas y de Pernambuco para arriba, abarcando Paraiba: Ahí, en la sierra de Talhado, Linduarte Noronha filmó Aruanda[127].

124 Glauber Rocha, *Revisión Crítica del cine brasileño*, Editorial Fundamento, 1971, pp. 120-121.

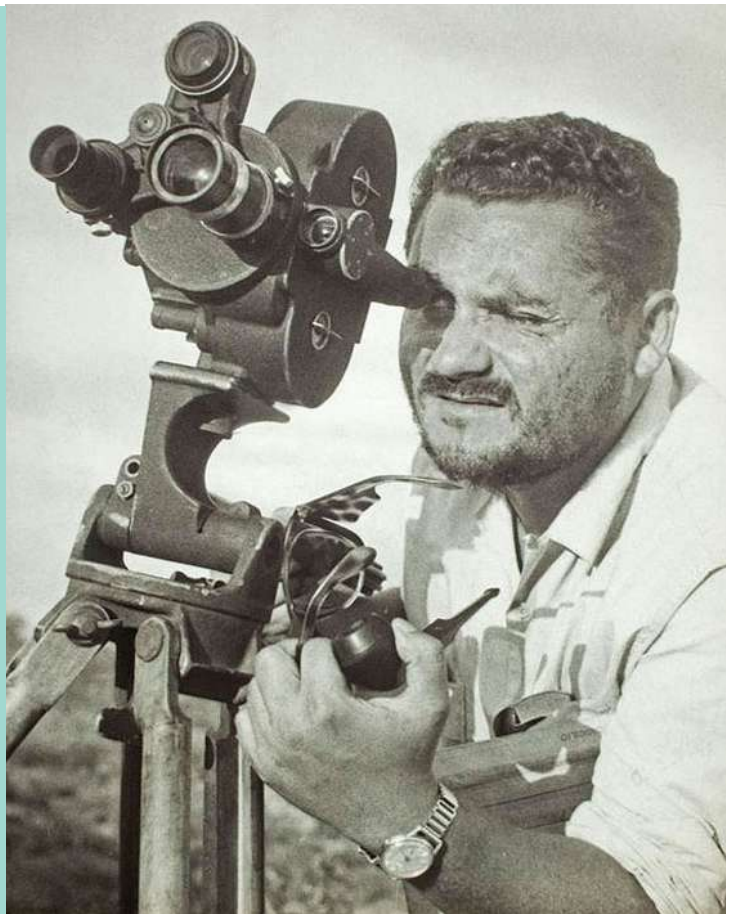
125 Gustavo Dahl (1938 | 2011), cineasta y crítico de cine brasileño de origen argentino. Formó parte del movimiento del *Cinema Novo*.

126 *Ibid*., p. 121.

127 Glauber Rocha, *Revisión Crítica del cine brasileño*, Editorial Fundamentos, 1971, pp. 140-141.

Linduarte Noronha nació en Ferreiro, Pernambuco. Graduado en derecho, desde joven trabajó como periodista en el periódico *A União* y como crítico de cine en el periódico *O Estado de Paraíba*. Su interés por la teoría cinematográfica, lo llevó al estudio de cineastas como Bela Balázs, Lev Kulechov y Sergei Eisenstein. Conocía el trabajo del documentalista escocés John Grierson, considerado el gran impulsor del cine documental en Inglaterra y Canadá[128]. Nunca estudió formalmente cine.

Su sensibilidad y compromiso quedaron registrados en el cortometraje documental *Aruanda*, considerado junto a *Arraial do Cabo*, como precursores de la estética y el sentido del *Cinema Novo*.



(1960) *Linduarte Noronha* [Fotografía]. Cinemateca Brasileira · Banco de Conteúdos Culturais. http://www.bcc.org.br/fotos/823673

Linduarte Noronha es un reportero con consonancia de ensayista. Es un hombre culto, de treinta y dos años de edad, conocedor del nordeste, de su literatura de ficción y de su tradición crítica[129].

Aruanda contó con el patrocinio del *Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais* y el soporte del *Instituto Nacional do Cinema Educativo* (INCE), dirigido por Humberto Mauro, quien les prestó la cámara.

El documental fue realizado en los primeros meses de 1960. El argumento y el guion eran de Linduarte Noronha. La película contó con la Dirección de Fotografía y el Montaje de Rucker Viera.

Linduarte Noronha nos introduce en los vestigios de las luchas entre esclavos afrodescendientes y colonizadores, a mitad del siglo XIX. *Aruanda* es la historia de de la fundación del quilombo *Olho Dágua da Serra do Talhado,* en el estado de Paraíba, al Nordeste de Brasil, realizada por

128 John Grierson (1898-1972) Escocia. Figura fundamental en la historia del documental. Estuvo al frente de la Unidad de Films de la Junta de Marketing del Imperio (Empire Marketing Board Film Unit) en Inglaterra y de la Junta Nacional Fílmica de Canadá (National Film Board of Canadá).

129 *Ibid.*, p. 140.

Zé Bento, un exesclavo y leñador. Con el transcurrir del tiempo, se establece un pueblo alfarero que subsiste de la venta en las ferias de los pueblos vecinos.

La primera parte de *Aruanda* es el testimonio de la fuerza del hombre que intenta imponerse a las injusticias de la sociedad y a la inmensidad de la naturaleza. Zé Bento decide irse con su familia en búsqueda de tierras de nadie, de tierras donde poder vivir en libertad. Coloca sendas tinajas a cada lado de su asno, un banco de madera y cuero... y poco más. Parte con su esposa y sus dos hijos, todos descalzos, el varón de los niños totalmente desnudo. Sin bienes materiales, con su dignidad y esperanza alentándole. El paisaje Nordestino también se convierte en protagonista en el primer documental de Linduarte Noronha. La primera parada para descansar parece anunciar, varios años antes, el comienzo de *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos.

A contraluz, el atardecer dibuja a la familia mientras suben una empinada cuesta. Acompañamos el largo y duro peregrinar de la familia durante calurosos días y frías noches de fogata. Zé Bento examina la tierra, el horizonte lejano, y continúa su búsqueda a través de la inmensidad del paisaje. Linduarte Noronha convierte el paisaje del Brasil en cine, la pantalla de cine alojará y compartirá el paisaje Nordestino. Pero no el paisaje por el paisaje, sino el paisaje unido al drama de sus habitantes.

Por fin, Zé Bento consigue agua. Construye su vivienda de barro con sus propias manos, mezclando la tierra y el agua con sus pies y utilizando las ramas de los arbustos como soporte. Lo que Linduarte Noronha recrea es el acto fundacional del futuro quilombo. El hombre que ha tenido que alejarse del hombre para ser libre.

> *Después de la liberación, los antiguos esclavos tuvieron conocimiento del sitio de Zé Bento, la Serra do Talhado. Muchos tomaron en dirección a aquellas tierras, apoderándose de las áreas desocupadas, surgiendo las pequeñas propiedades hasta los días de hoy...*[130].

Zé Bento y su esposa sembrarán la árida tierra y veremos a sus hijos comiendo harina de mandioca o yuca. Hasta aquí, el director se ha valido de la ficción para presentarnos el pasado del pueblo. A partir de ahora, *Aruanda* transita de la ficción al documental, en un diálogo que estructura una experiencia inédita en el documental brasileño.

> *Linduarte Noronha y Rucker Viera entran en la imagen viva, en el montaje discontinuo, en la película inconclusa.* Aruanda, *así, inaugura el documental brasileño en esta*

130 Narración del documental.

fase de renacimiento que pasamos, a pesar de todas la politiquerías de la producción. Percibimos el valor intelectual de los cineastas, que son hombres venidos de la cultura cinematográfica al cine, y no procedentes de la radio, del teatro o de la literatura. O sino (sic), procedentes del pueblo mismo, con la visión de artistas primitivos, creadores anónimos a lo largo de la civilización metropolitana (...). La expansión crece y, aunque seamos visionarios, afirmaremos que la cultura brasileña está entrando en la edad del cine, cuando el Viejo Mundo se consume en el último pensamiento de la "nueva ola". ¿Esto será un bien o un mal?[131].

Lejos de las instituciones del país, la pequeña población que allí vivirá se dedicará a la alfarería. Linduarte Noronha nos presenta un grupo de mujeres que trabajan la tierra en busca de la materia prima para sus vasijas. Luego será molida a garrotazos para posteriormente ser pasada por un tamiz. El agua es buscada en el pozo del pueblo y llevada en enormes cántaros sobre sus cabezas. La mezcla de arcilla es amasada con la fuerza de sus manos y comienza la larga faena de la elaboración de las vasijas de barro.

Aruanda nos muestra con esmerado detalle la habilidad de estas mujeres en la paciente y artesanal elaboración de las tinajas y demás enseres. Una vez terminadas, se pondrán al sol para luego llevarlas al fuego en un horno de leña. Es una tarea realizada exclusivamente por mujeres. De hecho, la segunda parte del documental es una composición poética al trabajo de la mujer.

Al terminar la semana de trabajo, aún deben caminar un día hasta llegar a la feria más próxima. Con los animales de carga transportando el fruto de su trabajo llegan al concurrido pueblo. Todos ofrecen sus mercancías.

No obstante lo sensible y detallado del acercamiento cinematográfico, Linduarte Noronha denuncia de esta forma la *vida primitiva* a la que están obligados gran parte de los habitantes del Nordeste brasileño.

El analfabetismo, el hambre, el aislamiento, el sistema económico improductivo, forman un inevitable círculo vicioso...

131 Glauber Rocha, ob. cit., p. 118.

> *Talhado es un Estado Social aparte del país, existe geográficamente, inexistente en el ámbito de las instituciones*[132].

La feria termina y todos vuelven a sus lugares de origen. El relato culmina con la inmensidad del paisaje Nordestino. En *Aruanda* se puede percibir claramente el germen del *Cinema Novo*, la mirada crítica y sensible sobre los problemas sociales del pueblo brasileño, en este caso la región Nordestina y sus habitantes. El *realismo crítico* planteado por Nelson Pereira dos Santos en la ficción, ahora es propuesto en el documental por Linduarte Noronha y Rucker Viera. *Aruanda* se encuentra muy lejos de los documentales institucionales, generalmente producidos como propaganda por el poder político.

> *Estamos seguros de que* Aruanda *quiso ser verdad antes que ser narración: El lenguaje nace de lo real...*[133].

También su propuesta de producción se aleja de los esquemas convencionales. La escasez de recursos no desalentó el ímpetu de los jóvenes cineastas.

> *(...) no basta tener solo una cámara: es necesario el sentido de cine natural de Noronha y Vieira; la cultura-método-humildad-valor artístico de Linduarte Noronha; el modernismo de la luz del fotógrafo Rucker Vieira, enemigo de los crepúsculos a lo Figueroa, de los filtros sofisticados: su luz es dura, cruda, sin reflectores y ribeteadores, principios de la moderna escuela de fotografía cinematográfica del Brasil, donde actúan Mário Carneiro, Fernando Duarte, Waldemar Lima, Luiz Carlos Barreto, Rucker Viera, José Rosa, Hans Bantel. El modernismo-eficiencia-valor experimental de estos jóvenes fotógrafos contribuyeron mucho para que las producciones caminasen con mayor rapidez y economía. Desde* Río Quarenta Graus, *Helio Silva se convirtió en legítimo pionero*[134].

Glauber Rocha advirtió prontamente la potencia, la fuerza en gestación de un grupo de noveles realizadores capaces de crear y dar a conocer un nuevo cine brasileño. Lo expresó en los diarios,

132 Narración del documental.

133 Glauber Rocha, ob. cit., p. 142.

134 *Ibid.*, pp. 142-143.

en sus críticas cinematográficas y lo trajo de nuevo a la luz tiempo después en su primer libro, *Revisión Crítica del Cine Brasileño*.

Para Glauber, *Aruanda* también funda el renacimiento del cine nordestino. Linduarte Noronha dirigirá posteriormente el cortometraje *O cajueiro nordestino* (1962), donde vuelve a trabajar con Rucker Vieira en la fotografía.

> Aruanda *es un ensayo, como* Cajueiro Nordestino. *Mientras que en el primero hay mayor libertad y explosión violenta del paisaje en la luz cruda de Rucker Vieira, en* Cajueiro Nordestino *hay más disciplina y un cierto refinamiento que lo hace inferior a* Aruanda. *Pero* Cajueiro Nordestino *es una experiencia avanzada en la película didáctica, más consecuente que todas las películas oficiales del INCE*[135].

Asimismo, realizará el largometraje de ficción *O Salario de Morte* (1971), el primer largometraje de ficción de Paraíba. Se retiró como profesor de la Universidad Federal de Paraíba. Por su parte, Rucker Viera dirigirá *A Cabra na Região Semi-Árida* (1966) y *Olha o Frevo* (1970).

CINEMA NOVO | PRIMERA FASE

CINEMA NOVO | RUY GUERRA

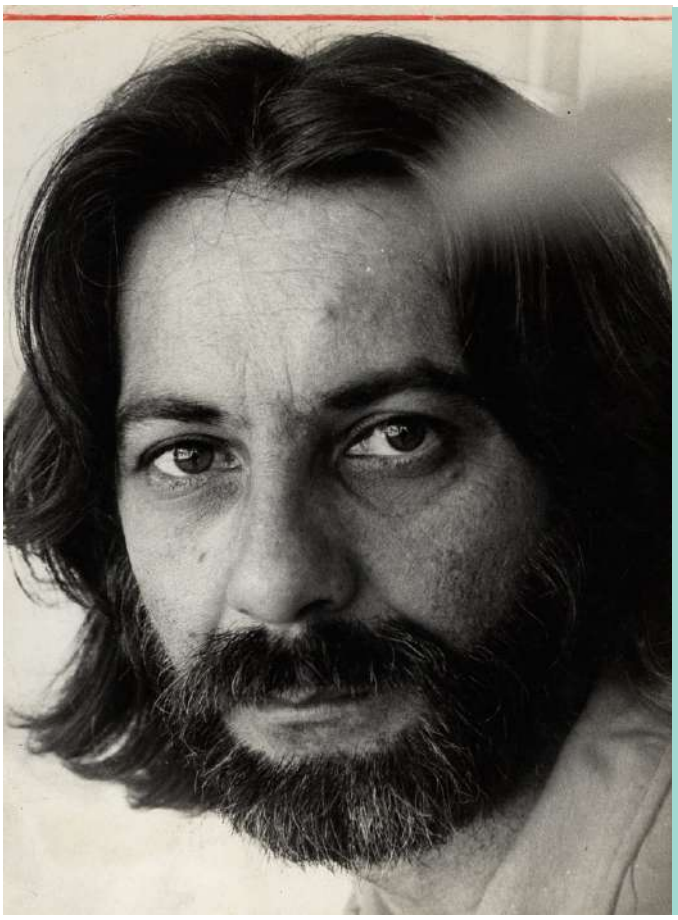
Ruy Guerra (1931) nació en Lourenço Marques, hoy Maputo, capital de Mozambique, cuando aún era una colonia portuguesa en el África austral. Desde muy joven participa activamente en la lucha antirracista y proindependentista de Mozambique.

Entre 1952 y 1954 estudia en el Institute des Hautes Êtudes Cinématographiques (IDHEC) de París. Realiza pasantías como asistente de dirección en películas como *Chiens perdus sans collier* (1955), de Jean Delannoy, y *SOS Noronha* (1957), de Georges Rouquier. Después de estadías de casi un año

135 *Ibid.*, p. 141.

en Madrid (1956) y en Atenas (1957) llega a Brasil en 1958, invitado para dirigir *Joana*, una película producida por la actriz Vanja Orico. El proyecto no fue realizado y Ruy Guerra se queda en Brasil trabajando en documentales y como ayudante en algunas coproducciones. Entabla amistad con Nelson Pereira dos Santos y Miguel Torres[136]. Participa en dos proyectos igualmente inacabados, *Orós*, que le permite su primer viaje al Nordeste brasileño, y *Cavalo de Oxumaré*, este último junto a Miguel Torres. Realiza la asistencia de dirección de *Le tout pour le tout*, de Patrick Dally.

Es autor de una de las películas más importantes de la primera fase del *Cinema Novo*, *Os fuzis* (Los fusiles, 1963), que conjuntamente con *Vidas* Secas (1963), de Nelson Pereira dos Santos, y *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol* (1964), de Glauber Rocha, conforman una de las trilogías más poderosas del cine latinoamericano. Estas películas trascendieron sus fronteras y le otorgaron notoriedad internacional al emergente movimiento cinematográfico brasileño. Ruy Guerra gana con esta película el prestigioso Premio Oso de Plata del Festival Internacional de Cine de Berlín, 1964 (Premio Extraordinario del Jurado, por la Dirección).



Fundo Correio da Manhã · Acervo Arquivo Nacional. (1972). *Ruy Guerra* [Fotografía]. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ruy_Guerra_(1972).tif

Su amplia y sólida filmografía incluye *Os Cafajestes* (Los Inescrupulosos, 1962), de especial relevancia como propuesta alternativa de un nuevo cine; la ya mencionada *Os fuzis* (Los fusiles, 1963), *Tendres chasseurs* (Dulces cazadores, 1970), su primer largometraje en color y *Os deuses e os mortos* (Los dioses y los muertos, 1970). Con *A queda* (La caída, 1977), gana por segunda vez el Oso de Plata de la Berlinale, 1978 (Premio Especial del Jurado). De regreso a Mozambique, realiza *Muera, memoria e massacre* (1979), además de dirigir el Instituto de Cine durante un corto tiempo. Rueda en México *Eréndira*, con Irene Papas (1983); de regreso a Brasil realiza *Kuarup* (1989) y entre Brasil y Cuba *Estorvo* (2000), adaptación de la novela de Chico Buarque. Más recientemente, filma *Quase memória* (Casi memoria, 2004) y *O veneno da madrugada* (La mala hora, 2016), esta última basada en la novela de Gabriel García Márquez *La mala hora*. Ha actuado en varios largometrajes, entre ellos *Aguirre la cólera de Dios* (1972), de Werner Herzog. También ha forjado una larga carrera como letrista para músicos como Milton Nascimento, Chico Buarque, Sérgio Ricardo, Francis Hime, Edu Lobo, Carlos Lyra y Marcos Valle.

136 Miguel Torres (1926-1962). Escritor y actor brasileño.

Os Cafajestes, *traía el rótulo de* Cinema Novo *e hizo de Ruy Guerra uno de sus más discutidos directores. Sobre la película la crítica se dividió; el público también, aunque todos pagasen por verla*[137].

Río de Janeiro... junto a la cámara subjetiva salimos de un café; mientras, algunos personajes ven directo a cámara. La cámara nos invita a caminar la noche, acompañados de la música compuesta por Luiz Bonfá. Una cámara documental que comparte su fascinación por la realidad. Cámara en mano, personajes que entran y salen de foco se mezclan con las luces de la noche. Los quioscos de revistas y periódicos se alternan con las vidrieras de los grandes almacenes y tiendas. La ficción irrumpe y un carro se estaciona en la calle. Jandir (Jece Valadão), que va al volante, se acerca a la ventana del copiloto mientras escuchamos una melodía donde un silbido lleva la armonía.

Jandir: *¡Hey...! Tú, ven acá...*

Varias mujeres en la calle, una de ellas se acerca.

Jandir: *Hola belleza ¿vas a dormir?*

Mujer *(Glauce Rocha): Podemos combinar...*

Jandir: *Vamos, mi amor... a esta hora ya no tendrás más nada. Entra, parece que va a llover...*

Mujer: *Tienes suerte con las mujeres ¿eh?; pero con una condición, me levantas a las 5:00, tengo que trabajar.*

Jandir: *Lo prometo..*

Atrás han quedado los maniquíes de las vidrieras, con la melancolía de la música que los acompaña. La próxima escena muestra cómo un reloj despertador que marca las 3:00 am es adelantado hasta las 5:00 am. Suena el despertador.

Jandir: *Ya está amaneciendo. Sal ahora o las personas te verán saliendo.*

La mujer se despierta con dificultad.

137 Glauber Rocha, *Revisión crítica del cine brasileño*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1971, p. 128.

> ***Jandir:*** *¿No te importa, no? Voy a hacer un cafecito…*
>
> *Ella enciende un cigarrillo.*

En un *plano picado*, detrás del torso desnudo de Jandir y a través de unas persianas, vemos a la mujer en la calle que camina de un lado a otro. Un policía se le acerca y ella le pide la hora. Cuando se la da, la mujer se voltea indignada hacia la ventana de Jandir.

> ***Mujer:*** *(Gritando) ¡Cachorro..!, ¡vagabundo…sí, tú que estás en el 202! ¡Violador de mujeres, tú no eres hombre, desgraciado… te voy a cortar con una Gillette..!*

Al ritmo de la samba comienzan los créditos iniciales sobre un primer plano del rostro burlón y la sonrisa desvergonzada de Jandir, atravesados por las lamas de las persianas.

Las primeras impresiones de *Os Cafajestes* dan cuenta de un planteamiento estético muy bien diseñado. Un claro y deliberado dominio de la técnica cinematográfica, que se exhibe en una muy trabajada y detallista fotografía firmada por Tony Rabatoni. Una cierta fascinación por la realidad, por la realidad documental, por la realidad cinematográfica.

Jandir, un personaje de los bajos fondos de la Zona Sur de Río de Janeiro, llega a un acuerdo con su amigo Vavá (Daniel Filho) para chantajear al tío de este con unas fotos desnudas de su amante Leda (Norma Benguell). El plan es ideado por Vavá, un joven de clase media-alta, que le ofrece un carro descapotable a cambio. Su principal preocupación es ayudar económicamente a su padre, un banquero acercándose a la quiebra. Para ello, Jandir, que conoce a Leda, la invitará a salir, la llevará a la playa, la seducirá y persuadirá para que se bañe desnuda. Vavá, que ha estado escondido en la maleta del carro, tomará las fotografías. El plan se arruina cuando Leda les informa que ya no es la amante del banquero. Sin embargo, Leda les propone continuar con el plan, pero esta vez chantajeando a su examante con fotos de su hija. Vavá acepta engañar a su prima Vilma (Lucy Carvalho), pero con grandes dudas, pues se siente atraído por ella. Vavá y Jandir son dos truhanes de clases sociales diferentes.

El argumento es de Miguel Torres y Ruy Guerra. El guion está firmado solo por el director. Miguel Torres falleció poco tiempo después en un accidente automovilístico junto a Ruy Guerra cuando ambos buscaban locaciones para *Os Fuzis*. El argumento y los diálogos de esta película llevan la firma de ambos[138].

138 Cfr., Glauber Rocha, ob. cit., p. 128. "Miguel Torres, muerto en un desastre lamentable, cuando el cine brasileño necesitaba más de sus servicios, tuvo una noción perfecta de lo que era el argumento cinematográfico. Era un estudioso de aspectos brasileños: conocía bien el "cangaço" (bandidismo), el tartufismo, la cultura negra, la favela, los indios y los "cafajestes" (holgazanes) de Copacabana, donde vivió mucho tiempo. Tenía el don de la palabra aguda y esencial".

(1962) *Os Cafajestes* [Cartel] IMDb.
https://www.imdb.com/title/tt0055821/mediaviewer/rm2942246400/

Hay una evidente diferencia temática con las películas y cortometrajes que prometían un nuevo horizonte en el cine brasileño de finales de los cincuenta, que tenían en Nelson Pereira dos Santos a su principal referente. Serán otros los argumentos por los que se considerará la primera película de Ruy Guerra perteneciente al movimiento *Cinema Novo*. Mientras Nelson había girado la mirada del cine brasileño hacia las favelas y allí residía una de sus innovaciones; mientras las duras condiciones de los habitantes del Nordeste comenzaban a aparecer en las pantallas, *Os Cafajestes* realizaba una mirada crítica de la clase media y media-alta carioca.

Estamos ante una película de transición, ante un nuevo cine que busca su espacio, su público, alejado del cine producido en los grandes estudios, pero que aún hace concesiones. Su director se encuentra aún absorbiendo la cultura brasileña, conociendo sus particularidades, sus virtudes e injusticias. Aún está impregnado por la estética y narrativa del cine francés. Se trata de una película con claras intenciones comerciales, realizada para la crítica, el público y los festivales[139]. *Os Cafajestes* es estrenada en marzo de 1962.

(...) fue prohibida diez días después por ser "inmoral, nauseabunda y repugnante". El jefe de policía responsable de su prohibición se refirió a la película como "una apología a los crímenes de violación, secuestro, libertinaje, uso de drogas y otros crímenes en contra de la moral y el comportamiento cristiano" (...). La iglesia, el ejército y el gobierno local (liderado por Carlos Lacerda) la atacaron con saña. Su prohibición, que duró poco tiempo, se convirtió en un punto de encuentro para intelectuales y artistas, y especialmente para aquellos interesados en crear un "nuevo" cine en Brasil. La controversia que suscitó fue más allá de los límites del cine

139 Cfr. Glauber Rocha, *ibid*., p. 126.

brasileño. Os Cafajestes *fue exhibido en París en un teatro especializado en películas eróticas, y se le negó la entrada a los Estados Unidos debido a su naturaleza "pornográfica"*[140].

Jece Valadão interpretó al *malandro* de *Rio, 40 Grados* y al productor inescrupuloso de radio de *Río, Zona Norte;* también protagonizó *Boca de Ouro*, todas dirigidas por Nelson Pereira dos Santos. Es el Productor Ejecutivo y también uno de los personajes principales de *Os Cafajestes*. Ofrece desde los primeros minutos un protagonista sólido, creíble. Interpreta a *Jandir,* un personaje con sus propios códigos morales. Un sobreviviente de las noches de Copacabana, que transita en la frágil línea que separa una vida capaz de los más viles engaños y estafas de una libertad interior que ocasionalmente lo lleva a dudar de sus actos, imponiéndose la mayoría de las veces su insolencia y desvergüenza. Constantemente está tomando anfetaminas.

Ruy Guerra y el actor Daniel Filho, que interpreta a Vavá, dibujan un personaje absorto en su propia superficialidad, víctima de las comodidades y privilegios que ha tenido en la vida, aparentemente incapaz de detenerse ante sus ambiciones.

El personaje de Leda, interpretado por Norma Benguell, es presentado caminando por las calles de Río de Janeiro, acompañada de una seductora e intimista melodía que crea una enigmática y melancólica atmósfera femenina. Jandir la espera estacionado en la calle acordada, habla con su amigo que está en la maleta del carro. Ya en el camino, en el convertible en marcha, Leda y Jandir conversan.

Jandir: *(Gritando) Atención, sol bonito, diafragma: ¡11..! (evidentemente, le grita a su amigo Vavá, que va en la maleta del carro)*

Leda: *¿Estás loco?*

Jandir: *Es que cada sol tiene un nombre diferente, este, por ejemplo, es diafragma 11*

Leda: *¿Y por qué ese grito?*

Jandir: *¿Tú a veces no tienes ganas de gritar?*

Leda: *Sí...*

Jandir: *¿Que edad tienes?*

140 Randal Johnson, *Cinema Novo x 5: Masters of Contemporary Brazilian Film* (Llilas Latin American Monograph) . University of Texas Press. Edición de Kindle.

Leda: *La suficiente para no tomarme la vida en serio (...).*

Jandir: *Atención: ¡Un hueco...!*

Os Cafajestes tiene un humor sutil, delicado, con algunos guiños para los entendidos del cine y de la fotografía. También Norma Benguell logra una destacable interpretación desde las primeras escenas. Crea un personaje profundamente seductor, con delicados matices de tristeza e infelicidad.

Jandir lleva a Leda para una playa solitaria. Conversando en la arena, sentados, ella le regala una pequeña estrella de mar; cuando él la toma advierte que tiene en la muñeca una cicatriz de un antiguo intento de suicidio.

Jandir: *¿Cuando aún te tomabas la vida en serio?*

Leda se levanta y camina unos pasos...

Leda: *Exactamente...*

Jandir: *¿Quién fue él..?*

Jandir se acerca a Leda silbando una melodía, la abraza desde atrás con uno de sus brazos. En la manos lleva uno de los zapatos de Leda, al soltarlo, su mano queda sobre uno de los senos de Leda. Jandir retira lentamente la mano, acariciando delicadamente a Leda, mientras el viento del mar agita sus cabellos. El silbido se hace música. Hay sutileza y perspicacia en la interpretación de Norma Benguell, entregándonos generosamente la fragilidad de su personaje. Ruy Guerra hila finamente un sugestivo erotismo en su primera película. Jandir invita a Leda al mar y ella le responde que no tiene traje de baño.

Jandir: *Tú no necesitas. Son para mujeres que tienen el cuerpo feo. ¿No será que tienes vergüenza?*

Cuando están a punto de besarse, Jandir aparta la mirada y sale de cuadro. Lo vemos dirigirse hacia el carro y reclinarse en él.

Jandir: *Nada como ser dueño de un convertible...*

Leda le dice a Jandir que no voltee y que cuente hasta diez antes de girarse. Cuando lo hace, está bañándose desnuda en el mar. La acompaña la misma melodía que había comenzado con el silbar de Jandir, quien recoge la ropa de Leda, pone el carro en marcha y se retira bordeando la orilla del mar. La música cambia de ritmo, Leda sale del mar y comienza a perseguirlo. Desesperada, intentando cubrirse con sus manos mientras corre, su rostro exterioriza la fragilidad que hasta entonces ha estado contenida. Se cae, se levanta y continúa su agonía. Cansada y agotada, cae nuevamente y queda tendida en el mar mientras la cámara se aleja en en el carro manejado por

Jandir. Pasará a la historia como el primer desnudo frontal del cine brasileño.

(1962) *Leda y Vavá* | *Os Cafajestes* [Fotografía] Cinemateca Brasileira · Banco de Conteúdos Culturais. http://www.bcc.org.br/fotos/835618

Jandir regresa al volante del convertible para iniciar uno de los *travellings circulares* más largos y dramáticamente mejor logrados del cine latinoamericano. La violencia de la bocina del carro y los gritos de Vavá crean una atmósfera frenética ante la belleza cinematográfica de la imagen. Leda es maltratada, humillada, vejada. Norma Benguell logra comunicar toda estas emociones desde la fragilidad de su cuerpo desnudo. Su hermoso cuerpo se refugia en la arena mientras el carro da vueltas sobre ella. Después de esta vehemencia cinematográfica, Norma Benguell logra sostener el drama interior de su personaje y es cuando mejor nos brinda su registro íntimo. Se trata de una escena extremadamente atrevida para la época.

> *Dos cosas nuevas para el cine brasileño: la interpretación era excelente y el "oficio" sobrepasaba mucho el simple ejercicio técnico.* Os Cafajestes *poseía cierta trascendencia: densidad existencial, clima de determinado universo cerrado en una* mise-en-scène *agresivamente personal, a pesar de todas las influencias fácilmente identificables, principalmente de Resnais y Antonioni*[141].

Se ha escrito sobre la influencia del neorrealismo italiano y de la *nouvelle vague* francesa en el desarrollo del movimiento cinematográfico del *Cinema Novo* brasileño. *Os Cafajestes* es un claro ejemplo de la influencia de la *nouvelle vague.* Su director, Ruy Guerra, reconoce esta influencia en su primera película, especialmente la de Alain Resnais con *Hiroshima Mon Amour* y la de Jean-Luc Godard con *À bout de souffle (Sin aliento)*. De regreso, Leda, Jandir y Vavá se detienen en un paraje del camino, se *arrebatan* (fuman mariguana) y Leda les confiesa que ya no es la amante del tío de Vavá. Además, los convence para chantajearlo con la hija de este y prima de de Vavá, Vilma.

> *El mundo del vicio, de los rufianes y de la mariguana, insolencia antirreligiosa, antimoral burguesa; especie de versión de Nelson Rodríguez en el cine. Y el director, viniendo*

141 Glauber Rocha, ob. cit., p. 129.

de los bancos del Idhec (Institut des hautes études cinématographiques) francés, tenía los mejores golpes de la nouvelle vague[142].

Erotismo y violencia fueron las anclas que utilizó Ruy Guerra para asegurar el éxito comercial de *Os Cafajestes*. A pesar de esto, esta película evidencia los trazos de un realizador con personalidad, un autor. Una manera de hacerle frente al cine comercial tradicional, en palabras de Glauber: a la *dictadura de la chanchada*.

Nuestros *Cafajestes* se dirigen hacia Cabo Frío, lugar donde se encuentra Vilma. Mientras Leda telefonea a Vilma para convencerla de encontrarse los cuatro, Jandir conversa con Vavá. Este no se encuentra muy animado con la idea de Leda y sugiere que se va a regresar, tratará de chantajear a su tío con las fotos de Leda y si no dan resultado, "mal para mí".

Jandir: *Peor para ti... ¿Alguna vez dormiste en un tren de la Central, Vavá? ¿Yendo todo el tiempo hasta "Campo Grande" y de regreso sin parar?*

Es duro... Las ventanas no tienen vidrios. Hay una brisa constante de aire que impide que cualquiera pueda dormir... y hambre. Hambre, Vavá, ¿alguna vez la has sentido? ¿Sabes extender la mano para pedir? ¿Sabes bloquear el frío con periódicos? Vavá... ¿Qué sabes de ser pobre?

Vavá: *¡Puedo conseguir un trabajo..!*

Jandir: *¿Tú? ¿Haciendo qué?*

Vavá: *¿Y tú?*

Jandir: *Hasta aquí... (se lleva el dedo índice hasta la parte alta de la frente), concha de papa, basura, conmigo es diferente. Siempre he tenido poco, pero tú no...*

Jandir y Vavá esperarán a Leda y Vilma en un fuerte de Cabo Frío. Jandir prepara unos *porros* para ambos. Se *arrebatan*, en una dilatada escena donde se sugiere el conflicto interior de Vavá por permitir involucrar a su prima en el chantaje. Al fuerte llegan dos jovencitas adolescentes. A partir de este momento, Ruy Guerra propondrá algunas escenas donde experimentará notablemente con el montaje y su relación con el tiempo-espacio narrativo.

142 Glauber Rocha, ob. cit., p. 128.

Una de la jóvenes, la menos tímida, le pide a Jandir fósforos. Jandir le enciende el cigarrillo con su yesquero y le enseña un porro de mariguana.

> ***Jandir:*** *¿Conoces esta marca?*
>
> ***Joven (1):*** *No, señor...*
>
> ***Jandir:*** *¿Y tú? (a la otra joven)*
>
> ***Joven (2):*** *No...*
>
> ***Jandir:*** *(Le coloca un porrito entre su vestido y el pecho) Experimenta algo más...*
>
> *La otra joven (2), bastante más recatada, tiene una Biblia entre las manos. Jandir la llama.*
>
> ***Jandir:*** *¿Qué es eso... historietas? Ven acá... ven acá; ¿tienes miedo? Déjame ver...*
>
> *Mientras tanto, en otro lugar del fuerte, Vavá le pregunta a la otra joven...*
>
> ***Vavá:*** *¿Dónde vives?*
>
> ***Joven (1):*** *Vivo en la playa...*

En un montaje paralelo, las preguntas y respuestas de ambas conversaciones, realizadas en espacios diferentes, comienzan a solaparse en la pantalla. Jandir le pregunta a la joven por qué estudia la Biblia, si todos los hombres contraen el pecado original, para qué el hijo de Dios fue hecho hombre, qué hizo Jesucristo para salvarnos, si quiere ir al cielo (ella responde que sí, a lo que Jandir comenta que él también), si tiene certeza de que exista el paraíso. Por su parte, Vavá le pregunta a la otra joven dónde vive, si tiene padres, qué hacen (son pescadores), qué almorzó (pescado), cuánto gana su padre, si ella también está en la escuela, si es virgen, si perdió la virginidad con su novio, si fue en la playa.

> ***Jandir:*** *¿Y si yo te diese un apartamento en Copacabana? Con empleada, nuevas ropas... ¿te irías conmigo? Ahora... vamos al carro ahora mismo... ¿quiere o no quiere? Ves, no tienes la certeza... Si la tuvieras, no lo cambiarías por nada.*

El resultado es un discurso que no pretende imitar a la realidad. Un discurso en el que la relación espacio-tiempo pertenecería *exclusivamente y de manera evidente* a la ficción cinematográfica. El

montaje no convencional induce a un distanciamiento emocional del espectador. Un distanciamiento cercano al propuesto por Bertolt Brecht en el teatro. En la siguiente escena continúa y se radicaliza la propuesta. Ruy Guerra realiza seis *planos medios* donde los personajes son los que están constantemente cambiando de lugar.

PLANO I

Jandir conduce el carro de derecha a izquierda de cuadro con Leda de copiloto.

Jandir: *Diafragma ¡5.6...!*

Leda: *¿Vas a comenzar de nuevo, verdad?*

Jandir: *¡Retirar el filtro amarillo...!*

PLANO II

Jandir conduce el carro de derecha a izquierda a cuadro con Vilma de copiloto.

Vilma: *(...) ¿Para dónde estamos yendo?*

Jandir: *Para Roma, ¿Tú sabías que todos los caminos van a Roma?*

PLANO III

Vavá conduce el carro de derecha a izquierda de cuadro con Vilma de copiloto.

Vavá: *No, prima. Siempre fuiste insociable. Después de todo, tenía un encanto. Podrías haber hecho el esfuerzo.*

Vilma: *Pero siempre pensé que eras muy simpático.*

Vavá: *Siempre un juego...*

Vilma: *Fuimos criados muy cerca uno del otro. Sabes cómo es, rompe el encanto. Tal vez es eso.*

PLANO IV

Jandir conduce el carro de izquierda a derecha de cuadro con Leda de copiloto.

Leda: *Después de ganar el carro ¿Cuáles son tus planes?*

Jandir: *Presidente de la República...*

Leda: *¿En las próximas elecciones?*

Jandir: *Mucho antes...*

PLANO V

Vilma y Leda en el asiento de atrás, el auto de izquierda a derecha de cuadro.

Leda: *No tengas curiosidad, la diversión está en el factor sorpresa. Es una especie de juego.*

Vilma: *¿Mi padre te abandonó?*

Leda: *Exactamente, cuando iba a darme un apartamento.*

Vilma: *¿Fue idea tuya vengarte de mí?*

Leda: *Si la idea fuese mía, iría tras tu padre.*

PLANO VI

Vavá conduce el carro de derecha a izquierda de cuadro con Jandir de copiloto.

Jandir: *Yo pienso que por aquí ya está bien.. (bromea con él)*

Vavá: *Para, yo no estoy para juegos.*

Jandir: *No es gran cosa, unas fotografías no matarán a nadie...*

Sin embargo, hay coherencia narrativa en la búsqueda experimental de Ruy Guerra, sustentada en un hábil manejo del lenguaje cinematográfico. En cuanto al sustrato de la película, Randal Johnson sostiene en su libro *Cinema Novo x 5: Masters of Contemporary Brazilian Film*:

Detrás del drama de la película hay una crítica al capitalismo y a la cosificación de los seres humanos que se insertan en él (...). Es una película sobre vidas sin sentido, sin propósito, y sin esperanza para el futuro, y por lo tanto es muy diferente de otras películas de la primera fase de Cinema Novo (...). Los personajes de *Os Cafajestes* están al margen del capitalismo pero integrados en su sistema de una forma u otra...[143].

Al llegar al lugar seleccionado Jandir baja violentamente a Vilma del carro. Al ritmo de la percusión, caen dando vueltas por las dunas y Jandir intenta despojarla del vestido. Vavá se apresura a discutir con Jandir, mientras Leda observa la escena. Vavá arroja la cámara; cuando Jandir va a buscarla el sol cae entre unas colinas cercanas.

Vilma yace en la arena, intentando recuperarse de la agresión. La cámara nunca la abandona mientras Jandir y Vavá continúan discutiendo. Jandir incita a Vavá a continuar con el chantaje: "La fotografía es apenas una de las modalidades". Vavá se niega. Se escucha cuando encienden el carro, y Jandir corre hacia donde está Leda. El carro viene a toda velocidad hacia Jandir, quien asustado le da la espalda. Leda desvía el carro y lo introduce al mar. A partir de este momento las dos parejas, Jandir y Leda por un lado y Vavá y Vilma por el otro, comienzan a confrontar sus tensiones.

El carro aún en el mar, ella sentada en el asiento del piloto, él afuera.

Jandir: *Hay un Dios para todos, mi niña.*

Leda: *En convertible o velocípedo... ¿sabes a dónde vas a llegar?*

Jandir: *No...*

Leda: *A crápula...*

Jandir: *Sabes que si yo fuera realmente eso, te habría golpeado...*

Leda: *¿Por qué no lo haces? Tal vez de esa manera podamos entendernos mejor.*

Al ritmo lento y melancólico de la música y del sonido del viento y el mar, las parejas se buscan y se evitan. Se atraen y se rechazan. Se revelan y se ocultan. La noche, las dunas, el mar y la arena atestiguan la atracción latente entre Jandir y Leda, los valores pequeño burgueses y cobardía de Vavá, la imposibilidad de escapar de sus respectivos destinos. La sobrevivencia de Jandir. La tristeza e infelicidad de Leda.

143 Randal Johnson, Ob. Cit.

Largos planos cargados del mundo interior de los personajes, acompañados de una clásica, hermosa y elegante fotografía. La película somete a Leda y a Vavá al desgarro interior de presenciar cómo Vilma besa a Jandir.

El amanecer está cargado de pasiones encontradas. Vavá le indica a Jandir que tome el carro y desaparezca. Jandir le comenta que Vilma le ha dicho que solo se casará con él, su primo. Vavá se adentra en las dunas con un arma en las manos, divagando, dibuja un paisaje interior que se refleja en el entorno.

Comienza a disparar el arma, hasta caer en la arena. Vilma llega corriendo, le quita el arma y... lo besa. Solo vemos regresarse a Leda y a Jandir en el convertible. Jandir conduce en silencio, ya no hay frenesí.

> ***Leda:*** *¿A dónde vas...?*
>
> ***Jandir:*** *Copacabana...*

Leda se queda en el jardín de una hermosa casa. Ahora solo, vemos a Jandir conducir un largo rato.

> *(...) la formalización de su* mise-en scène *no resistirá la evolución del cineasta en busca de una definición cultural y lógicamente estilística. Insolente, valiente, anárquico y tal vez "moralizante" –como señaló Paulo Emilio Salles Gomes–,* Os Cafajestes *es una: a) película de autor; b) abre en Río un camino válido para un género de películas ligadas a la compleja realidad de la zona sur; c) desarrolla en el cine brasileño una necesaria (aunque peligrosa) aventura experimental; d) prueba que películas de autores, incluso desarticuladas, pueden ser rentables, principalmente en este tema; e) reveló un cineasta dotado de cultura y perspectivas*[144].

El joven Glauber Rocha sostiene en su libro *Revisión Crítica del Cine Brasileño* (1963) que Ruy Guerra es el único cineasta extranjero que había hecho cine digno en Brasil.

> *No es por culpa de Ruy Guerra, único extranjero que hizo cine digno del Brasil, el enfoque erróneo de algunos problemas sociales. Sé que hoy el autor piensa de forma diferente*

144 Glauber Rocha, ob. cit., p. 129.

(1962) *Leda y Jandir* | *Os Cafajestes* [Fotografía] Cinemateca Brasileira · Banco de Conteúdos Culturais. http://www.bcc.org.br/fotos/835604

y a medida que se adapta y conoce el Brasil va formando su conciencia. Entre Os Fuzis *y* O Adulterio, *Ruy Guerra definirá su* mise-en-escène *y podrá, en cinco años, insertar un importante capítulo en la pequeña historia del* Cinema Novo *en el Brasil. Hasta ahí, con sus defectos que no pesan en comparación con los aciertos,* Os Cafajestes *es un pasaporte legítimo*[145].

Glauber: Ruy Guerra sabe, más que la crítica y sus colegas, que el valor de *Os Cafajestes* es histórico... un cine *en bossa-nova*.

Mientras conduce... Jandir enciende la radio.

Radio: Washington. El Presidente John Kennedy declaró que su Gobierno continuará dando orientación a los oficiales de las Fuerzas Armadas y otras altas autoridades cuando necesiten pronunciar discursos sobre política internacional y otros temas delicados (...) Naciones Unidas: Los países africanos y asiáticos acordaron una resolución que veta la venta de armas a Portugal para ser utilizadas en Angola. Sin embargo, no incluye medidas punitivas contra el Gobierno de Lisboa. Cairo: Anunció el periódico Al-Ahram *que serán nuevamente bautizadas todas las calles de esta capital cuyos nombres perpetúan recuerdos de extranjeros o de miembros de partidos políticos. Las medidas afectarán a más de 10 mil calles del Cairo (...).*

145 Glauber Rocha, *ibid*., pp. 129-130.

El carro empieza a fallar... se ha quedado sin gasolina. Jandir se baja y comienza a caminar. Continuamos escuchando las noticias.

> ***Radio:*** *(...) Punta del Este: En discurso pronunciado en la plenaria de la conferencia, el canciller Santiago Dantas afirmó los siguientes puntos; el Gobierno brasileño, decididamente alineado en el campo de la democracia, se considera en el derecho y el deber de tener una opinión propia, a fin de contribuir al proceso democrático. Reconoce en consecuencia, a Cuba o cualquier otra nación, el derecho de escoger su propio sistema de gobierno.*
>
> *Habana: El ministro de las Fuerzas Armadas Cubanas, general Raúl Castro, afirmó en discurso que en la próxima invasión solo quedarán vivos aquellos que les interesen interrogar.*

Mientras camina, dejando a su espalda el carro, Jandir saca una anfetamina y se la toma. Continuamos escuchando las noticias de la radio.

> ***Radio:*** *Recife: 50 mil personas iniciarán, el 21 de marzo, la llamada Marcha del Hambre, saliendo de la ciudad de Floresta hasta la usina Rosada, propiedad de la familia del gobernador Cid Sampaio.*
>
> *Prevención del tiempo: El servicio de meteorología anuncia para hoy en Río y en São Paulo un tiempo inestable con lluvias, temperatura descendente y vientos moderados. Para Brasilia y Belo Horizonte, clima inestable con lluvias escasas. Temperatura estable, vientos frágiles. Temperatura registrada ayer, Máxima 35º C., Mínima 26º C.*

Este filme no es apenas una fiel transposición al cine de una obra inmortal de la literatura brasileña. Es ante todo un testimonio sobre una dramática realidad social de nuestros días y sobre la extrema miseria que esclaviza a 27 millones de nordestinos y que ningún brasileño digno puede seguir ignorando[146].

En 1958 Nelson Pereira dos Santos se encontraba junto a Hélio Silva en Juazeiro da Bahía; habían estado realizando documentales institucionales para el productor Isaac Rozemberg, principalmente en el noreste del Valle de San Francisco.

La llamada "sequía de Juscelino" castigaba fuertemente la región.

(1963) *Vidas Secas* [Fotografía] Cinemateca Brasileira · Banco de Conteúdos Culturais. http://www.bcc.org.br/fotos/817706

Filmamos las escenas de rescate de las víctimas, espectáculo cuyo recuerdo me conmueve hasta hoy. Al presenciar la llegada de aquella gente demacrada, principalmente los niños, me sentí obligado a hacer una película[147].

La comprensión de la dura realidad de aquellos habitantes del noreste brasileño, a través del acercamiento que le proporcionaba el documental, le brindaba al joven realizador el impulso necesario para comenzar el proyecto de un nuevo largometraje de ficción. Luego de varios intentos fallidos en la realización del guion y mientras continuaba sus investigaciones con diversos libros, Nelson Pereira dos Santos descubre en la novela *Vidas Secas*, del escritor Graciliano Ramos, la historia perfecta para su próxima película.

146 Salem, Helena. *Nelson Pereira dos Santos, El sueño posible del cine brasileño.* Ediciones Cátedra, S. A., 1977, p. 165.

147 Nelson Pereira dos Santos (2007), Entrevista a Ramos, P. *Nelson Pereira dos Santos: resistência e esperança de um cinema,* p. 330.

> *Graciliano es la preocupación por conocer Brasil. En la época en que hice* Vidas Secas, *no había ninguna producción académica que planteara tan claramente la cuestión de la población nordestina, nada tan fuerte y directo (...) Ningún otro de nuestros novelistas tenía tanto sentido de los valores dramáticos, ni una penetración psicológica tan admirable y segura. Los personajes que él creó no eran títeres, criaturas inventadas, simples sombras salidas de la imaginación de un autor de ficción. Eran por el contrario seres vivos, de carne y hueso, de sangre y nervios, con reacciones lógicas y actos que obedecían siempre a motivaciones profundas. No hay tipos inconsecuentes o artificiales en sus libros. Por eso mismo seducen la imaginación de un cineasta, pues están al mismo nivel de los personajes creados por un Tolstoi o un Dostoievski*[148].

De regreso a Juazeiro da Bahía, en 1959, intenta rodar la película, pero las continuas lluvias dejaron completamente verde la *caatinga*, vegetación comúnmente semiárida. Decide entonces improvisar una película que incluso protagonizaría, *Mandacarú Vermelho*. Glauber Rocha analiza este incidente y la decisión tomada por Nelson Pereira dos Santos:

> *La necesidad le llevó a una experiencia de salvación momentánea, la novela* Mandacarú Vermelho, *el primero y más auténtico* Northeastern, *una historia superficial frágil, pero semejante a los clásicos de Humberto Mauro por la captación del medio ambiente, la belleza visual, el lirismo de los primitivos personajes nordestinos. Ahí, modestamente, avanzaba también la* mise-en-scène *de Nelson: una película personal, sin duda; pero no la mejor de su personalidad creadora*[149].

El propio Nelson reflexiona tiempo después:

148 Helena Salem, ob. cit., p. 165.

149 Glauber Rocha, ob. cit., p. 103.

Pienso que el episodio de Mandacaru, *que había improvisado en su lugar, fue como una escuela de preparación para hacer esas* Vidas secas. *Conocí mejor ese nordeste azotado por la sequía y la miseria. Así fue también una afirmación de lenguaje: cómo encuadrar, cómo narrar, cómo editar. Manejé los tiempos. Como una escuela donde cerré el círculo de una evolución. Y* Vidas secas *vivía en mi cabeza desde esa época, desde el 58*[150].

De vuelta en Río, retoma el periodismo y la realización de documentales. Trabaja intermitentemente en el *Jornal do Brasil*. Glauber Rocha llega a Río para montar *Barravento*, su primera película. Encuentra problemas en el desarrollo del proceso, llegando incluso a abandonar el montaje, Carlos Diegues[151] describe de esta forma el incidente:

Fue dramático, estábamos allí Paulo Cesar Saraceni, Regina Rosemburgo, que tenía amores con Glauber, y yo. Pero fue Nelson quien tomó la iniciativa de rescatar el copión y se dispuso a montar la película, que era una obra maestra. Glauber la había abandonado por absoluta desesperación de autor[152].

Barravento será una de las películas más importantes en los inicios del *Cinema Novo*. En el mismo período de tiempo conoce a Sergio Ricardo y le propone montar su película *O menino de calça branca*. También realizará el montaje de *Pedreida de São Diogo*, de Leon Hirszman, que formará parte de *Cinco vezes favela*, también de gran importancia para el movimiento del *Cinema Novo* y que reúne cinco historias diferentes a cargo de distintos directores. Posteriormente, el actor y productor Jece Valadào lo contrata como director de *Boca de Ouro*. Glauber percibe la película de esta manera:

Nelson Pereira dos Santos solo comprende un cine socialmente revolucionario a partir de la mise-en-scène. Boca de Ouro *es una película de artesanado, donde el autor apenas articuló cinematográficamente el texto de Nelson*

150 Entrevista: "Nelson Pereira dos Santos, padre del Cinema Novo", por José Agustín Mahieu. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 569, (noviembre 1997), pp. 45- 54. Recuperada en : http://www.cervantesvirtual.com/obra/nelson-pereira-dos-santos-padre-del-cinema-novo-entrevista/ https://www.programaibermedia.com/un-cine-latinoamericano-que-tenga-verdad-y-sea-amado-por-el-publico-nelson-pereira-dos-santos/#_ftn2

151 Carlos "Cacá" Diegues. Cineasta brasileño. Uno de los fundadores del *Cinema Novo*.

152 Citado por: Helena Salem, ob. cit., p. 143.

Rodríguez, con el cual poco se identifica. Una forzada actividad profesional que, felizmente, encierra los primeros y difíciles períodos de su carrera[153].

Nelson Pereira dos Santos logra filmar *Vidas Secas* en 1962, en Palmeiras dos Índios, en el estado de Alagoas.

Intentaremos dar cuenta del argumento de la película, en el entendido de que es en su entretejido donde encontraremos la grandeza, generosidad y sensibilidad de Nelson Pereira Dos Santos.

La película comienza con un gran plano general del *sertão*, el cielo, absolutamente blanco, ocupa dos tercios de la pantalla. Los créditos iniciales se suceden mientras escuchamos el agudo y estridente sonido de las ruedas de madera de una carreta de bueyes. Del horizonte emergen unas diminutas figuras que muy lentamente se acercan a nosotros hasta que descubrimos que son una familia de *retirantes*[154]. La primera en aparecer es la perra, Baleia. La madre, doña Vitoria, carga consigo sus enseres, entre ellos y sobre su cabeza una especie de baúl o caja de madera y, sobre esta, un loro; le siguen el padre, Fabiano, fusil-rifle en mano con sus aperos alrededor de la cintura y dos niños de aproximadamente cinco y siete años que también ayudan con la esencial carga. Caminan a través del *sertão*. El sol inclemente fijo sobre ellos. Solo escuchamos el sonido de los enseres chocando entre sí, las ollas... y sus pasos.

El loro será el primer sacrificado para calmar el hambre. Cada plano es un cuadro de la dura realidad del sertão. El más pequeño de los niños no puede más y comienza a llorar. El padre, duro al principio, accede a llevarlo a cuestas. Solo escuchamos el viento y sus pasos. Llegan a una hacienda y encuentran una humilde casa que parece abandonada. Fabiano intenta empujar la puerta, la ventana; está deshabitada. Se devuelve y se sienta junto a su esposa, ambos observan la casa a la distancia, desde la sombra de un árbol.

Fabiano: *Va a llover...*

Doña Vitoria: *Dios quiera y la Virgen santísima también.*

Desesperados del hambre y de la extenuante caminata... ella se alegra. Comienza la lluvia y la familia se resguarda en la casa, parece haber terminado la larga sequía.

A los días llegan dos hombres arriando un rebaño de vacas, uno de ellos parece ser el dueño del terreno y de la casa, el otro, un empleado. Fabiano conversa con el dueño del ganado y se ofrece como vaquero.

153 Glauber Rocha, ob. cit., p. 103.

154 En Brasil llaman *retirantes* a los emigrantes que huyen de la sequía, particularmente los que atraviesan *el sertão*, en el nordeste brasileño.

Los tiempos cambian con la llegada de las lluvias. Fabiano trabajará junto al otro empleado en todas las faenas de la hacienda.

Nelson Pereira dos Santos demuestra una sensibilidad excepcional como cineasta para comprender y ofrecernos el mundo de los infantes. Ya lo habíamos advertido en su primera película de ficción *Río, 40 grados*. De la misma manera, en *Vidas Secas* nos brinda escenas particularmente hermosas con los hijos de Fabiano y doña Vitoria, incluso, la película es por momentos la ingenua y hermosa mirada de estos niños. Es así como vemos a uno de los hijos observando desde la verja cómo su padre doma un caballo. Los hijos siempre están siguiendo a su padre durante toda la película. Igual de hermosa es la escena en la que nos ofrece la mirada atenta del niño mientras su padre se despoja de sus vestimentas de vaquero, las pesadas *chaparreras* de cuero; el niño parece ver su futuro cuando se queda con su madre observando los implementos de trabajo de su padre. Enseguida, en otra escena, el pequeño pastor va a ayudar a su hermano mayor cuando cuando ve que este saca las cabras del corral.

Se suceden escenas que muestran la cotidianidad del trabajo de los vaqueros del noreste brasileño. El coleo del ganado, para llevar al corral al animal descarriado. El marcaje del ganado. En general, asistimos a una mejora considerable en la situación de la familia.

Ha llegado la hora de cobrar y doña Vitoria realiza los cálculos de lo que le deben a su esposo, los hace con su particular modo de llevar las cuentas, con semillas. Cada vez está más cerca de cumplir uno de sus anhelos, la posibilidad de comprar una cama de cuero. Cuando Fabiano va al pueblo a cobrar su salario, lo hace sobre una carreta con ruedas de madera arrastrada por bueyes, en esta escena descubrimos el exasperante sonido de los créditos de la película.

Fabiano llega a casa de su jefe, quien lo manda a buscar su cuaderno de anotaciones; al pagarle, Fabiano nota que el salario es menos de lo que pensaba. Reclama fuertemente, pero su jefe le señala que le está cobrando los intereses por prestarle dinero todo el año y que de no gustarle puede dejar el trabajo. En un gesto de sumisión, Fabiano se disculpa, atribuyéndole la culpa a su esposa y retirándose.

Fabiano es un buen hombre, trabajador y honrado. La fuerza de la naturaleza, la dureza de la sequía nordestina le ha enseñado a sobrevivir. Continúa en el pueblo e intenta vender un pedazo de carne de cerdo. Un funcionario de la prefectura le pregunta si ya ha llenado el formulario del impuesto; está acompañado por un soldado, Amarelo. Fabiano dice no saber nada de impuestos y se marcha nuevamente en una actitud corporal de sumisión y obediencia, aunque se atreve a responder:

> **Fabiano:** *No sabía que la prefectura posee una parte de mi cerdo (...) le daré la carne a mi familia. ¿Puedo comer la carne?*

Nelson Pereira dos Santos nos muestra la ilusión de los más desposeídos cuando vemos a la familia entera con su ropa nueva. Fabiano tiene un traje de rayas y sombrero, doña Vitoria estrena vestido, zapatos de tacón y un paraguas para el sol. El calzado de ambos no es apropiado para caminar en el sertão, ambos se notan visiblemente incómodos. La ropa de los niños es de la misma tela que la del traje de su padre. Ilusionados, se dirigen a la fiesta del pueblo. Se unen a la procesión y con ella se dirigen a la iglesia. Fabiano no aguanta sus zapatos, se los quita y sale a caminar por el pueblo. Luego de tomarse un trago en el bar del pueblo, Fabiano es invitado por el soldado Amarelo a jugar cartas. Ambos pierden apostando y Fabiano se retira del juego, el soldado sale a reclamarle y a provocarlo. La escena nos muestra el abuso de poder, incluso en estos pequeños y remotos pueblos. El soldado Amarelo pide ayuda a otros soldados y arrestan a Fabiano, miente y dice que lo ofendió delante de todo el mundo: "Merece una lección para aprender a no burlarse de las autoridades". En la cárcel, Fabiano es azotado por los soldados y pasará el resto de la noche encarcelado, perdiéndose las fiesta del pueblo. Su familia pasa la noche en una de las calles, doña Vitoria preocupada por el paradero de Fabiano y los niños por el de Baleia.

A la mañana siguiente, unos hombres armados llegan al pueblo, son unos *cangaçeiros*[155]. Uno de ellos habla con el vicario y le dice que viene a buscar a su ahijado, que es el compañero de Fabiano en la cárcel. Se muestra educado y respetuoso y, en este momento, esto basta para imponer su autoridad en el sertão; son hombres de temple, fuertes, Nelson Pereira dos Santos los retrata como hombres del pueblo, dignos. El vicario busca a la autoridad del pueblo y al terrateniente, ahora son ellos los que en actitud sumisa y presurosa liberan al compañero de celda de Fabiano. El hacendado intercede para que también liberen a Fabiano.

De regreso a casa, Fabiano y su familia se encuentran de nuevo con los cangaçeiros, en una simbólica escena donde los cangaçeiros, al fondo y sobre sus caballos, observan cómo doña Vitoria lava las heridas de la espalda de Fabiano. Al continuar el camino, el antiguo compañero de celda le ofrece su caballo y un arma a Fabiano. Luego de un trecho, los cangaçeiros le proponen seguir con ellos, pero Fabiano decide continuar con su familia.

Ya en el hogar, una muy anciana curandera reza las heridas de Fabiano ante la mirada del mayor de los hijos. Termina su rezo pronunciando ".. al infierno, al infierno, al infierno" sobre la espalda de este. Cuando la curandera se marcha, el niño le pregunta a sus padres qué es el infierno. Nuevamente, la película es narrada a través de la mirada del niño.

> ***Niño:*** *¿Cómo es?*
>
> ***Doña Vitoria:*** *¿Qué?*
>
> ***Niño:*** *El infierno*

155 Hombres armados fuera de la ley, que vivían del saqueo en el nordeste de Brasil. Generalmente enfrentados a los grandes terratenientes.

Doña Vitoria: Es un lugar donde van los condenados… lleno de hogueras, una parrilla caliente.

Niño: ¿Tú has estado allí?

Doña Vitoria lo reprende y el niño sale de la casa a buscar consuelo con su perra Baleia. Sentando frente a la casa, debajo del árbol seco, comienza a ver todo lo que lo rodea y a repetir:

Niño: "Infierno… infierno… parrilla caliente… infierno… lugar horrible… infierno… los condenados… infierno"

Hará falta que se unan las pequeñas voces para recordarle al mundo y especialmente a Latinoamérica la poesía oculta de las imágenes del cine brasileño.

La sequía ha vuelto al nordeste brasileño. La familia tiene pocos ahorros, los perdió Fabiano en el juego. El ambiente se torna hostil nuevamente. Doña Vitoria, mujer de fe, solo reza. El espectador siente que el tiempo cinematográfico casi roza el tiempo de la realidad, casi son uno mismo.

Fabiano: Se incendiará. No vale la pena esperar.

Fabiano hace lo imposible para alimentar el ganado, pero no puede impedir que este comience a morir. El patrón viene a llevarse el ganado a otras tierras en busca de pasto y Fabiano se quedará sin trabajo. Regresará al otro día por las vacas rezagadas. Doña Vitoria convence a Fabiano de buscar un becerro e irse antes del regreso del patrón. Fabiano sale y llama a Baleia, pero esta ya no puede ayudarle en su búsqueda, cojea de una pata.

En las profundidades de la *caatinga*, buscando al becerro, Fabiano se encuentra con el soldado Amarelo. Con su machete en alto, comienza una larga coreografía entre los sentimientos de venganza de Fabiano y el temor del soldado. Solo los berridos del becerro distraen a Fabiano de consumar cualquier acción.

El héroe Fabiano es un retirante. Frágil, tímido, feo, hambriento, no es cobarde, pero su temor frente a un poder político desconocido y opresivo lo lleva a hacer de la honra no vengativa una recompensa para su humillación[156].

El soldado Amarelo le pregunta por dónde queda el camino, a lo que Fabiano responde antes de señalarle con un gesto la dirección: "…gobierno es gobierno… al final a la derecha".

156 Glauber Rocha, *La revolución es una eztétyka*, Caja Negra Editora, Buenos Aires, Argentina, 2011, p. 101.

De una toma del becerro en la *caatinga* pasamos a Fabiano cortando carne y guardándola para el largo viaje. Baleia será sacrificada mientras doña Vitoria lleva a los niños al interior de la casa. Estos lloran desconsoladamente mientras escuchan el disparo.

> **Doña Vitoria:** *¿Será que tenemos que volver a vivir como antes? (...) Quizás encontremos un lugar aún mejor... ¿Por qué no podemos ser como la gente algún día? Gente que duerme en camas de cuero... ¿Por qué siempre tenemos que ser infelices? Corriendo en la naturaleza como animales (...) Debe haber un lugar para nosotros en el reino de Dios, incluso solo una pobre parcela de tierra, siempre que dé para comer el año entero (...) estos ojos solo han visto la miseria (...) ¿quién va corriendo por los matorrales, escondiéndose como un animal? Un día nos convertiremos en gente, no podemos continuar viviendo como animales, escondidos en los matorrales ¿Podemos?*
>
> **Fabiano:** *No podemos... no.*

La película termina con la familia caminando hasta perderse en el duro sertão. Glauber definirá como realismo crítico esta fase autoral de Nelson Pereira dos Santos, representada en *Vidas Secas*.

La luz del sertão

No queremos finalizar sin mencionar un tema de extrema importancia en la realización de *Vidas Secas*, aquel que se refiere a uno de los grandes aciertos de la película: su fotografía. Teniendo en cuenta la dureza de la luz del sertão, Nelson Pereira dos Santos decide ser fiel a la acción del sol sobre los habitantes y el paisaje del nordeste brasileño.

Para ello, renuncia a una fotografía preciosista y emprende una investigación que se transformará en una propuesta estética revolucionaria que tendrá sus repercusiones en el naciente movimiento del *Cinema Novo*. El sol del sertão se transformará en las pantallas en un fuerte, resplandeciente e imponente blanco. De esta forma nos describe Nelson Pereira dos Santos su decisión técnica y estética:

> *Como la luminosidad es intensa, siempre es necesario recurrir a los filtros y el resultado en la pantalla es de una belleza espectacular: da una fotografía con nubes, con mucho*

brillo, con relieve, muy parecida a la fotografía de Gabriel Figueroa y la caatinga *acaba convertida en un jardín. Resulta difícil hacer sufrir a los personajes en aquel paisaje aparentemente hermoso (...) el diafragma por la luz del rostro, de modo que todo lo que está detrás aparece quemado, con una blancura que produce la sensación de una luz ofuscante, de alta temperatura, de sequía, del ambiente de la sequía, del ambiente de la* caatinga. *(...) En el primer plano tiene textura de grabado: los poros, la corteza de los árboles, las ramas, toda esa gama que existe en el sertón como telón de fondo de los personajes*[157].

Glauber intercedió y propuso a Luiz Carlos Barreto para realizar la fotografía de *Vidas Secas*. Inquieto, polémico y sincero, como es su naturaleza, describe de esta forma la relación de algunos espectadores con la película:

El espectador que entró en la sala oscura para "ver" un drama sobre la sequía, es agredido por una apertura que se lanza sobre él e intenta forzarlo, no a ver, sino a "participar" del drama de la sequía. La película se despliega en esta propuesta. Los cuadros blancos y luminosos se suceden monótonamente, pero cada uno de ellos revela una meditación sobre lo que se ve e irrita: puesto que el propio Fabiano —héroe— nada hace para cambiar esta situación, puesto que solo se dispone a huir cuando la sequía se vuelve mortal, ¿por qué el espectador, en la ciudad, se va a preocupar por Fabiano y va, en particular, a ponerse mal por ese Fabiano inútil de la pantalla? Él sabe que aquella película es diferente, vagamente sabe que no es una porquería, leyó la publicidad en los periódicos, sabe que hay allí algo de arte, pero no

157 Helena Salem, ob. cit., pp. 152-153,155.

> *aguanta y protesta: bien que podría ser colorido, más rápido, menos triste*[158].

Para finalizar, presentamos cómo Glauber resume la primera parte de la cinematografía de Nelson Pereira dos Santos:

> *a) Neorrealismo de* Rio, Quarenta Graus, *y* Rio, Zona Norte, *dos películas de autor; como productor autor de* O Grande Momento.
>
> *b) Películas de artesanado y de transición, pero que le permiten el dominio de la técnica:* Mandacarú Vermelho, Boca de Ouro; *corte y montaje de* Barravento, *de Glauber Rocha;* Menino da Calça Branca *(niño de Calzón Blanco), de Sergio Ricardo;* Pedreira da São Diogo *(Cantera de San Diego), de Leon Hirzsman.*
>
> *c) Realismo crítico, cuando regresa madurado a la película de autor, con* Vidas Secas, *de Graciliano Ramos*[159].

A continuación daremos paso al estudio de la primera parte de *Dios y el Diablo en la tierra del sol*, una de las películas más representativas de los inicios del *Cinema Novo*.

158 Glauber Rocha, ob. cit., pp. 101,102.

159 Glauber Rocha, *Revisión crítica del cine brasileño*, p. 100.

DIOS Y EL DIABLO EN LA TIERRA DEL SOL

DE GLAUBER ROCHA

DIOS Y EL DIABLO EN LA TIERRA DEL SOL

(1964) *Deus e o Diabo na terra do sol* [Cartel] TMDB.
https://www.themoviedb.org/movie/67612-deus-e-o-diabo-na-terra-do-sol

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL

PRIMER MOVIMIENTO

Eu parti do texto poético. A origem de Deus e o Diabo... *é uma língua metafórica, a literatura de cordel. No Nordeste, os cegos, nos circos, nas feiras, nos teatros populares, começam uma história cantando: eu vou lhes contar uma história que é de verdade e de imaginação, ou então que é imaginação verdadeira. Toda minha formação foi feita nesse clima. A idéia do filme me veio espontaneamente*[160].

La película comienza con una toma aérea del *sertão*[161] acompañada de la música de Villa - Lobos. Es un gran plano general que sirve de lienzo para los créditos iniciales. Observamos la textura de

160 Rocha, Glauber. *Tempo Glauber* (Página web), Recuperado el 30 de octubre de 2017. Disponible en línea: http://www.tempoglauber.com.br/english/f_deus.html

161 Zona geográfica semiárida, poco poblada, del nordeste brasileño.

la tierra, la rudeza y aridez de esta parte de la naturaleza brasileña. Inmediatamente Glauber nos muestra dos primeros planos de la calavera de una res, anticipándonos inmediatamente el futuro desencadenante del conflicto inicial.

Inclinado frente al animal muerto, un primer plano de un vaquero pensativo, preocupado... es Manuel. Sobre esta imagen el crédito del actor brasileño que lo interpreta: Geraldo del Rey. Manuel se levanta y se retira hacia su caballo.

DEL ENCUENTRO DE MANUEL Y SEBASTIÁN

Al lento ritmo del primer *Romance*[162], un *tilt down* que arranca en el cielo nos muestra a un grupo de hombres y mujeres que se arrodillan ante un beato. Del fondo del paisaje vemos a Manuel acercarse cabalgando. Se detiene y los mira con curiosidad, mientras escuchamos:

Manuel y Rosa
Vivían en el sertão
Trabajando la tierra
Con sus propias manos
Hasta que un día —por bien o por mal—
Entró en su vida
El santo Sebastián
Tenía bondad en los ojos
Jesucristo en el corazón

La letra de la canción nos introduce a los personajes principales de nuestra historia, Manuel y Rosa, campesinos muy pobres, trabajadores de la tierra.

Manuel se aproxima lentamente mientras oímos los cánticos religiosos del grupo de mujeres y hombres. Los rodea, hasta quedar frente al grupo de feligreses, de Sebastián, un afrodescendiente que lidera el culto religioso. Los observa con detenimiento, para luego continuar su camino. Los devotos continúan su camino, casi todos llevan armas.

162 La forma de estas historias, de estos cantos, es lo que se conoce como *Romance*, poesías cantadas que narran hechos o acontecimientos. Estos cantos, que desde sus orígenes tenían un carácter épico, relatan las hazañas de un personaje o pueblo y tienen sus orígenes en la Europa del siglo XV. El *Romance* que llegó al Brasil, traído por los colonizadores, es el *Romance* popular portugués del siglo XVI. Sin embargo, en manos del pueblo será reinterpretado transformándose en expresión representativa y característica del ser brasileño, especialmente de aquel que habita el noreste del país. Aquí,el *Romance* es, entonces, la belleza pura y noble del pueblo expresándose. Se transforma y adquiere una identidad propia en sus manos, narra sus propias historias. La música de los *Romances* de la película, así como la guitarra y voz, son de Sergio Roberto y las letras son de Glauber Rocha.

Frente a una casa muy humilde, de viejas tejas y estropeados frisos, una mujer trabaja en un rústico y desvencijado *pilón* de madera, es Rosa. Manuel llega, desmonta de su caballo y se dirige hacia su esposa. Es el hogar de ambos.

> **Manuel:** *Rosa, he visto a San Sebastián. Dijo que habrá un milagro que salvará a todo el mundo. Había mucha gente detrás de él. Los fieles cantando y rezando.*

Rosa no voltea en ningún momento, no deja de realizar su faena, no se distrae, continúa pilando el maíz. Ante la indiferencia de Rosa, Manuel camina hasta el zaguán de la casa, donde está sentada una anciana, su madre, no lo escuchamos pero vemos que le narra los mismos hechos que a Rosa. Lentamente, con la cabeza gacha, regresa al lado de Rosa.

> **Manuel:** *Mi madre tampoco lo cree. Pero lo vi… me miró profundamente a los ojos. El milagro, Rosa… ¡es un milagro!*

La escena termina con un primer plano de Rosa, inmutable ante las palabras de Manuel. Nunca ha dejado de bregar.

ROSA Y MANUEL | LA POBREZA | LA ELABORACIÓN DEL ALIMENTO

> *El hambre latina (…) no es solamente un síntoma alarmante: es el nervio de su propia sociedad. Ahí reside la trágica originalidad del* Cinema Novo *frente al cine mundial: nuestra originalidad es nuestra hambre y nuestra mayor miseria es que esta hambre, pese a ser sentida, no sea comprendida*[163].

La película da paso a una secuencia donde somos testigos de la intimidad de otro de los procesos de la elaboración del alimento. Comienza con un plano de las manos de Manuel pelando y preparando la yuca para preparar la harina, la tapioca; la cámara sube hasta el rostro de Manuel, quien, cabizbajo, solo sube la mirada para indicarle a Rosa el comienzo de la tarea. La expresión física del rostro de Rosa comunica, una vez más, la dificultad del trabajo. Rosa se muestra exhausta, cansada, sudando. Toma aliento y comienza con su parte del trabajo, que consiste en girar la manivela de un viejo y destartalado molino artesanal, mientras Manuel, sentado al otro lado, sostiene la yuca para que sea rayada. Glauber se pasea por la deshilachada correa del molinillo hasta llegar hasta el repetitivo movimiento de Rosa. Poco a poco descubrimos *la casa de farinha* construida de caña amarga y techo de palma para atenuar la fuerza del sol. No hay diálogos, solo el ruido del

163 Glauber Rocha, ob. cit., 2011, p. 31.

rústico aparato. Sin embargo, a pesar de la pobreza descrita en la imágenes, el acercamiento que realiza Glauber destila un profundo respeto y amor por los más desposeídos. No hay distancia autor-relato. Nos invita a entender el mundo tal como es y a encontrar en él aquello que resuena en nosotros. Es la *poética de la cotidianidad* de la que nuestro cineasta es un maestro.

> *(...) el Cinema Novo narró, describió, poetizó, discurseó, analizó, excitó los temas del hambre: personajes comiendo tierra, personajes comiendo raíces, personajes robando para comer, personajes huyendo para comer, personajes sucios, feos, descarnados, viviendo en casas sucias, feas, oscuras; fue esa galería de hambrientos la que identificó al* Cinema Novo *con el miserabilismo tan condenado por el Gobierno, por la crítica al servicio de los intereses antinacionales, por los productores y por el público —este último no soportando las imágenes de la propia miseria. Este miserabilismo del* Cinema Novo *se opone a la tendencia de lo digestivo (...) películas de gente rica, en casas bonitas, andando en automóviles de lujo; películas alegres, cómicas, rápidas, sin mensajes, de objetivos puramente industriales. Estas son las películas que se oponen al hambre, como si en la calefacción y en los departamentos de lujo los cineastas pudiesen esconder la miseria moral de una burguesía indefinida y frágil, o como si incluso los mismos materiales técnicos y escenográficos pudiesen esconder el hambre que está enraizada en la propia incivilización. Como si, sobre todo, en este aparato de paisajes tropicales pudiese ser disfrazada la indigencia mental de los cineastas que hacen este tipo de películas*[164].

Enseguida vemos a Manuel comiendo con sus manos, en un cuenco de barro, sentado en el piso. Le comenta a Rosa que irá a la feria, a recontar el ganado, a ajustar cuentas con el Coronel Moráis, el terrateniente para el cual trabaja. Tratará de vender dos vacas y con ello comprarle un pedazo de tierra. Manuel desea tener su propio huerto y su propia cosecha, es su meta más ansiada. Sin embargo, Rosa continúa desesperanzada y responde así a la formulación de las aspiraciones de Manuel:

164 *Ibíd.*, pp. 31-32.

Rosa: Creo que no sirve de nada…

Manuel: Quién sabe… son tiempos malos… pero puede venir un milagro del cielo.

De forma abrupta, al ritmo de la guitarra y otra de las canciones, la película da un giro espacial: de este espacio íntimo, en el interior de la casa de Manuel y Rosa, pasamos a la feria, al mercado. Hay aquí un cambio muy importante, la película ha abandonado el territorio exclusivo de la ficción para presentarnos tomas con un fuerte contenido documental, y dentro de ellas Glauber nos presenta a Manuel, caminando entre la gente, preguntando, comprando, desplazándose entre las calles del pueblo hasta llegar a la feria ganadera. Al llegar, Manuel está a la espera del Coronal Moráis, mientras camina entre caballos y animales de carga, los observa, los vaqueros del sertão se pasean frente a la cámara. Manuel y el Coronel Moráis se encuentran en los pasajes de los corrales del ganado vacuno. El numeroso grupo de animales entre las altas cercas del corral contrastan con el modesto y humilde anhelo de Manuel de vender sus dos vacas. Manuel se muestra respetuoso, es el único en quitarse el sombrero. Se saludan.

Manuel: Traje las vacas… pero murieron cuatro.

Coronel Moráis: ¿Bebieron en la reserva del norte?

Manuel: Sí, señor… era donde había agua. Fue picadura de víbora… traje doce vacas. Quería ajustar cuentas.

Coronel Moráis: No hay nada que ajustar. Las vacas muertas son las suyas.

Manuel: Pero Señor Moráis… las vacas tenían su marca. No pueden ser las mías… que soy hombre pobre. Fue mala suerte, pero es verdad. Las víboras picaron sus bestias.

Coronel Moráis: ¡Lo dicho, dicho está! La ley está conmigo.

Manuel: Perdón, Sr. Moráis, pero, ¿qué ley es esa?

Coronel Moráis: ¿Quiere discutir?

Manuel: No, señor… solo quiero saber ¿Qué ley es esa que no protege lo mío?

Coronel Moráis: No tienes derecho a ninguna vaca.

Manuel: Pero señor Morales, usted no puede quitarme lo mío.

Coronel Moráis: ¿Me llamas ladrón?

Manuel: El que está hablando es el señor…

Coronel Moráis: ¡Ahora te enseñaré!

La reacción del coronel es violenta y ataca a Manuel dándole unos latigazos, este se defiende con su machete y le da muerte. Glauber nos muestra la escena de la huida de Manuel, filmada cámara en mano, en planos generales… dos hombres lo persiguen a caballo hasta llegar a su humilde casa, enfrenta a uno de ellos con su machete dándole muerte, mientras el otro *macaco* asesina a su madre. Rosa corre de un lado a otro, mientras su esposo le dispara al otro hombre. Es entonces cuando vemos el primer acercamiento de esta secuencia, Manuel le cierra los ojos a su madre.

Por el Cinema Novo*: el comportamiento exacto de un hambriento es la violencia, y la violencia de un hambriento no es primitivismo (…).*

Del Cinema Novo*: una estética de la violencia antes que ser primitiva es revolucionaria —he aquí el punto de partida para que el colonizador comprenda la existencia del colonizado—; solamente concientizando su posibilidad única, la* violencia*, el colonizador puede comprender, por el horror, la fuerza de la cultura que él explota. En cuanto no yergue las armas el colonizado es un esclavo: fue preciso un primer policía muerto para que el francés percibiese a un argelino*[165].

El círculo parece comenzar de nuevo, una nueva adversidad. Manuel, ahora, no está frente a la calavera de una de las vacas envenenadas de la primera escena de la película, ahora está frente al cadáver de su madre y ha asesinado a tres hombres, debe huir. El plano de Manuel, pensando ante la tragedia consumada, es muy parecido al de aquella primera secuencia cuando se encuentra el cadáver de la res que ha sido picada por una serpiente. Escuchamos ahora otra de las canciones, aquella que habla sobre la muerte de su madre, mientras somos testigos de la dolorosa introspección del personaje, que observa su casa, y repasa, posiblemente, la serie de acontecimientos que lo han llevado hasta aquí. Solo vemos su rostro en primer plano, mientras escuchamos:

Mi hijo, tu madre ha muerto

No fue la muerte de Dios

Fue pelea en el sertão, mi hijo…

165 *Ibíd.*, p. 34.

Bajo las balas de los capangas

Mi hijo, tu madre ha muerto...

No fue la muerte de Dios...

Manuel entierra a su madre, él y María están arrodillados frente a la sencilla y última morada, una rústica cruz que ha clavado en la tierra y unas flores del *sertão* son sus últimas ofrendas.

Manuel: *Solo resta ir a pedirle a San Sebastián que nos proteja (...) Vámonos, no tenemos nada para llevar... a no ser nuestro destino.*

Los diálogos de Glauber Rocha están cargados de la poesía de la vida. Son íntimos y esenciales, nos reflejamos en ellos. Nos hablan de nuestras carencias, de nuestras tragedias y de la fuerza con las que las enfrentamos.

La escena del entierro de la madre de Manuel finaliza con un acercamiento hacia la cruz que le ha hecho su hijo, con ello Glauber parece indicarnos el camino que tomará Manuel en su huida y con él la película: la búsqueda del refugio en la religión, en una particular visión del cristianismo.

EL BEATO SEBASTIÁN

El beato Sebastián es presentado con una celestial música de Villa-Lobos, solo escuchamos su voz mientras vemos en un gran plano general el camino de piedras que lleva al templo en la cima del Monte Santo; la cámara se eleva hasta el cielo y escuchamos:

Sebastián: *Fue don Pedro Álvarez que descubrió al Brasil, que hizo la escaleras de piedra y de sangre, ese camino del Monte Santo es para llevar al cielo el cuerpo y el alma de los inocentes.*

El corte se produce a una cruz, especie de rústico báculo, bajo el blanco cielo, imagen simbólica del espacio espiritual desde donde Manuel y Rosa deben continuar con sus vidas; y de allí se desplaza al rostro de Sebastián. La prédica al pueblo se lleva a cabo en la cima del Monte Sacro, y somos testigos de una de las tomas más hermosas que logra Glauber en esta película, el retrato de nuestra gente, sus rostros... la cámara se pasea por el rostro de hombres, mujeres y niños de todas las edades; una vez más se desdibujan las fronteras entre el cine de ficción y el cine documental. Estamos ante la presencia de gente real, no de extras de película. Estos primeros planos de estos rostros, estoy seguro, serán las imágenes que quedarán en nuestro inconsciente por su belleza. Glauber es un maestro retratando el espíritu brasileño, el hombre y la mujer del Brasil. Son los

rostros que no vemos en la avalancha de películas hollywoodenses que nos llegan: son nuestros rostros. En la vida real, recordemos, no hacemos *casting*.

> ***Sebastián:*** *Ahora les digo, del otro lado de este Monte Santo hay una tierra donde todo es verde, los caballos comiendo flores y los niños bebiendo leche en el río, los hombres comen el pan hecho de piedras y del polvo nace harina, hay agua y comida y la abundancia del cielo, y todos los días cuando el sol nace aparece Jesús y la Virgen María, San Jorge y mi San Sebastián, con el pecho clavado de flechas.*

En un gran plano general de la inmensidad del sertão, la cámara baja lentamente para mostrarnos a Manuel y Rosa caminando hacia el Monte Santo. Estamos ante de una de las composiciones mas destacadas de la película, aquellas que se imprimen en la historia de nuestro gran cine latinoamericano, nuestro cineasta nos muestra con maestría en una serie de cuadros la ascensión de la pareja; son planos y contraplanos con una riqueza audiovisual única: *la poesía de la imagen*. La textura, la rugosidad del camino de piedras, que parece salir del infinito horizonte del árido paisaje, componen el escenario del peregrinar de nuestros dos personajes. Manuel le señala el final del camino a Rosa y esta voltea su cara, duda en seguir, lo intenta detener. Este la empuja y continúa caminando dejándola tirada en el piso. La belleza de la fotografía nos recuerda el esplendor de las películas mexicanas de mediados de los años 40; el trabajo del siempre recordado director de fotografía Gabriel Figueroa.

Luego vemos al beato Sebastián predicándoles a sus fieles:

> ***Sebastián:*** *Las tropas del Gobierno persiguen a los inocentes con sus balas de justicia, entonces, debemos mostrarles a los dueños de las tierras el poder y la fuerza del santo, ellos sacaron a don Pedro del trono y ahora quieren matar al emperador, pero quien quiere alcanzar la salvación quédese conmigo, hasta que aparezca en el sol la señal de Dios, cien ángeles bajarán con espadas de fuego anunciando el día de partida y abriendo el camino de la ruta del sertão, el sertão será mar y el mar será sertão, el hombre no puede ser esclavo del hombre, el hombre debe dejar la tierra ajena y buscar las tierras verdes del cielo,*

quien es pobre será rico al lado de Dios y quien es rico será pobre en la profundidad del infierno, nosotros no quedaremos solos, porque mi hermano Jesús mandó un Ángel guerrero con su lanza para cortar la cabeza de los enemigos.

Vemos a Manuel caminando entre la gente, se dirige hasta donde está el predicador. Nuevamente, cámara en mano, los primeros planos de los feligreses nos son obsequiados. Toda esta cadena de trágicos acontecimientos hasta aquí narrados culminan con Manuel arrodillándose ante el beato Sebastián, la alienación o enajenación ante una de las formas de la religión se consuma. Manuel le grita a Sebastián:

Manuel: Estoy condenado... pero tengo coraje... doy mi fuerza para liberar mi pueblo.

Sin embargo, Glauber remarca la valentía y la nobleza de los fines últimos de Manuel. Este humilde campesino, a quien las circunstancias han llevado a utilizar la violencia y a huir de sus consecuencias, es el héroe trágico latinoamericano.

SEGUNDO MOVIMIENTO

Nosotros comprendemos el hambre que el europeo y el brasileño mayoritariamente no entienden. Para el europeo es un extraño surrealismo tropical. Para el brasileño es una vergüenza nacional. Él no come, pero tiene vergüenza de decirlo, y, sobre todo, no sabe de dónde viene ese hambre. Nosotros –que hicimos estas películas feas y tristes, estas películas gritadas y desesperadas en las que no siempre la razón habló más alto– sabemos que el hambre no será curada por las planificaciones de gabinete, y que los remedos del tecnicolor más que esconder, agravan sus tumores. Así, solamente una cultura del hambre, minando sus propias estructuras, puede superarse cualitativamente: y la más noble manifestación del hambre es la violencia[166].

166 *Ibíd.*, p. 33.

El siguiente movimiento comienza con una escena que cambia totalmente el ritmo de la película; asistimos a la irrupción de Sebastián y sus fieles a un pueblo. El montaje es mucho más dinámico, los gritos de los hombres y las mujeres sobresalen de la banda sonora. Todos son sometidos y los que se resisten son azotados por Sebastián. La violencia toma la escena. Los gritos que escuchamos solo dan paso a los tiros al aire. Los habitantes caminan en penitencia sobre sus rodillas para adorar al beato. La pobreza se cuela en las imágenes a través de las desgarradas indumentarias y la ausencia de calzado. Un plano de una cruz y una escopeta es insertado recordándonos los preceptos del montaje del maestro ruso Sergei Eisenstein. El asalto al pueblo es consumado y ahora todos marchan por sus calles al ritmo de una histérica y frenética oración, especie de Ave María. Los disparos continúan combinándose ahora con las campanadas de la iglesia.

De regreso, Manuel va al frente con su escopeta, disparando siempre al aire. Al llegar al Monte Santo, vemos a los seguidores de Sebastián subir de rodillas las inmensas escaleras, todos llevan un rosario al pecho y su arma en una de sus manos. La cámara baja del cielo para mostrarnos a los fieles en la cima del Monte Santo, todos con sus miradas hacia arriba, para indicarnos que ha terminado la peregrinación-asalto al pueblo. De vuelta a casa y al cuerpo, después del viaje realizado, ya pasada la histeria, Glauber vuelve a mostrarnos sus hermosos rostros en primeros planos, algunos llevan sendas piedras sobre sus cabezas.

LA ISLA NO EXISTE LA LLEVAMOS DENTRO DEL ALMA...

> *De una moral: esa violencia, sin embargo, no está incorporada al odio, así como tampoco diríamos que se asocie al viejo humanismo colonizador. El amor que esta violencia encierra es tan brutal como la propia* violencia, *porque no es un amor de complacencia o de contemplación, sino un amor de acción y transformación*[167].

Una flor que sobresale del rugoso camino de piedras nos indica que vamos a entrar al espacio interior de Rosa. La cámara panea de la flor y vemos a Rosa, el silencio contrasta fuertemente con la histeria de la escena anterior. El silencio nos invade, mientras Rosa se acerca al templo. Esta quietud, más cercana a la naturaleza, al viento que sopla en el sertão, y en comunión con el sentir de Rosa, es perturbada nuevamente por los enajenados rezos cuando ella está frente a la puerta del templo. Todos rezan de rodillas. Rosa entra muy lentamente, los escruta, los ve con curiosidad, voltea hacia el lugar donde se dirigen las plegarias, da vuelta sobre sí misma para continuar presenciando aquel extraño evento. Es la contemplación y la distancia con las que Rosa observa y se posiciona frente a los feligreses.

167 *Ibíd.*, p. 34.

Glauber da paso ahora a una escena impregnada de un cierto carácter filosófico, onírico, si se quiere, donde la fe de Manuel es confrontada una vez más. En un primer momento y mientras observamos muy de cerca la árida vegetación del sertão, la textura de las piedras de la escalera, un pequeño cabrito llega a las manos de Rosa; esta lo sube a su regazo; finalmente se ven unos humildes feligreses de caminar pausado, cabeza gacha, el pecho cruzado por las balas de reserva y el rosario... escuchamos el siguiente diálogo de Rosa y Manuel:

Rosa: *¿Te acuerdas de mí?*

Manuel: *No recuerdo nada, ni la noche ni el día...*

Rosa: *Vivíamos juntos, allá, en la hacienda... Hace mucho tiempo que estamos aquí. Tú seguiste a Sebastián, fuiste dejándome...*

Manuel: *Para llegar a la isla tengo que estar solo, liberarme de mujer e hijos...*

Luego, el sonido de las campanas interrumpen para acompañar la voz de Sebastián. Lo vemos junto a Manuel en un gran plano general, mirando al horizonte. Rosa entra a cuadro y camina hacia ellos, aunque siempre guardando la distancia, mientras escuchamos:

Sebastián: *Ya pasamos un año en Monte Santo esperando una lluvia de oro, después iremos a una isla en el medio del mar, dejaremos que el infierno queme de una vez esta república del mal.*

Ahora vemos a Sebastián y Manuel acostados boca abajo, en penitencia una vez más. Un *Tilt up* recorre la vegetación, nos muestra a nuestros dos personajes, para terminar en el cielo. Es el momento más cercano a la duda que experimenta Manuel. Es su momento de quiebre.

Sebastián: *La isla no existe ,la llevamos dentro del alma...*

Manuel: *Si la isla no existe, ¿porqué sufrir hasta el fin de la vida?*

Sebastián: *Serás mi fuerza en el sufrimiento y la guerra, lucharás por mí...*

Inmediatamente Sebastián somete a Manuel colocándole en el cuello el rústico bastón en forma de cruz, acompañado por el repicar de las campanas. Manuel libra una lucha consigo mismo y con su mentor. Su fe es constantemente puesta a prueba por Rosa.

Glauber nos presenta ahora otro grado de la progresiva alienación de Manuel. El hombre que duda fue sometido por la fuerza de la religión. Asiste ahora a reafirmar su fe ante su esposa en el sublime escenario de una de las cumbres del Monte Santo. La escena comienza con un primer plano de una pequeña fogata, para dar paso a un plano general cuya composición es absolutamente pictórica, los personajes al centro, de frente a nosotros, pero de espaldas al inmenso paisaje. El cielo no entra en el cuadro. A su izquierda, una mujer sostiene entre entre sus brazos a un hombre de torso desnudo, en una sutil alusión al grupo escultórico *La Piedad*, de Miguel Ángel Buonarroti. Al fondo y sobre nuestros personajes, dos hombres, frente a frente, uno sosteniendo un estandarte y la mirada al cielo, el otro de pie, apoyado en su escopeta, la mirada a la tierra. A la derecha del cuadro, en la parte inferior, una mujer parece deshilvanar algo, cerca de un hombre que parece solo descansar. Todos estos personajes están inmóviles, en profunda introspección. Es un plano secuencia, donde nos alejamos y acercamos a los personajes utilizando un *lente Zoom*, por primera vez en esta secuencia vemos y escuchamos los diálogos en sincronía.

> **Rosa:** *¡La isla no existe...!*
>
> **Manuel:** *Sí existe, la vi dentro del agua, al final del río...*
>
> **Rosa:** *Él dijo que la isla no existe, que debemos sufrir, yo fui detrás de ti y escuché todo...*
>
> **Manuel:** *Mentiras... tú y ese pueblo no valen nada... Yo viviré y seré Rey, criaré mi ganado en un campo de hierba verde...*
>
> **Rosa:** *Eso es un sueño, Manuel, toda la tierra es seca y nunca parió nada bueno. ¿Para qué perderse en la esperanza?*

Continuamos escuchando a nuestros personajes, pero ahora observamos en un gran plano general a Manuel caminar junto a Sebastián por las escaleras del Monte Santo, de espaldas a cámara, y a Rosa siguiéndolos a la distancia.

> **Rosa:** *Vamos a trabajar para ganar nuestra vida, antes de que vengan las tropas del Gobierno y hagan lo que hicieron en Canudos*[168]*, matar hombres y mujeres, degollar niños...*
>
> **Manuel**: *Si llega la guerra, lucho contra mil soldados con mi lanza de San Jorge. Si el pueblo del Santo muriera, lo recreará en la isla.*

168 Conflicto armado entre el ejército brasileño y el movimiento popular socioreligioso dirigido por Antônio Conselheiro.

***Rosa**: Nadie escapará…*

***Manuel:** El destino es mayor que la muerte…*

Es el diálogo entre la necesidad, el miedo y la sensatez, por un lado, y la fe por el otro. Es evidente que Rosa no encuentra en la fe y la esperanza el soporte necesario para continuar. A pesar de su composición pictórica, casi podemos oler el humo de la fogata que acabamos de ver. La inmensidad del paisaje que sirve de marco a este diálogo nos hace reflexionar sobre el sentir del hombre frente a la naturaleza. Necesitamos de un Dios para sobrevivirla, para enfrentarla.

En el contraplano de esta imagen, al final de las escaleras del Monte Santo está Manuel, de rodillas junto a Sebastián, que continúa su histérico sermón. Rosa llega a su lado e insiste:

***Sebastián:** Del otro lado hay oro en el mar… de las piedras sale pan.*

***Rosa:** ¡Solo hay pan y muerte!*

***Manuel:** Tiene que haber una luz para ver. ¡Tú has perdido la fe! Caminas en la oscuridad!*

Sebastián toma a Manuel por un brazo y lo lleva con él. Rosa queda tendida, sola, en el camino de piedras, mientras somos aturdidos por sus gritos, el sermón de Sebastián y el repique de las campanas.

***Rosa:** ¡Vuelve, Manuel!*

ANTONIO DAS MORTES | MATADOR DE CANGAÇEIROS

La próxima secuencia comienza con la introducción de uno de los personajes principales de la película, se trata de Antõnio das Mortes. Al ritmo de una música heroica, que nos recuerda los *westerns* americanos, nuestro personaje dispara, pelea, persigue y asesina a un grupo de *cangaçeiros*.

Luego, un largo paneo nos muestra a Antonio das Mortes caminando lentamente a su llegada a un pueblo, mientras escuchamos el siguiente *romance*:

Jurando en diez iglesias

sin santo patrono

Antõnio das Mortes

Matador de cangaçeiros

Antonio das Mortes ha ido a este pueblo a reunirse con un sacerdote y un terrateniente. La reunión se efectúa en lo que parece ser la sala de una casa parroquial. Los personajes de Glauber son simbólicos y representativos de la realidad de una zona del país, el poder de la Iglesia y el poder económico, en este caso enfrentados a la figura del beato Sebastián y sus seguidores. Ambos le presentan sus alegatos a Antonio, para explicarle por qué debe asesinar a estos extraviados de la Iglesia.

> ***Sacerdote:*** *Después de que él apareció, en la parroquia no entró mas dinero del bautismo ni casamiento…*
>
> ***Terrateniente:*** *Sebastián perjudica las haciendas, perjudica a la Iglesia, y al Gobierno no le interesa. Yo siempre dije que* aquí solo existen dos leyes, la ley del Gobierno y la ley de las balas. Yo nunca resolví una elección con voto.
>
> ***Sacerdote:*** *Si los fuertes no se unen, ellos acaban con todo.*

En la puesta en escena, en un plano general, los personajes se acercan y se alejan lentamente de la cámara, alternándose según sus parlamentos. El sacerdote a la izquierda y el terrateniente a la derecha de cuadro. Antõnio, sentado al centro bajo la fuerte presencia de un crucifijo colgado en la pared, toma su café. Un plano medio de Antonio irrumpe en el montaje para mostrarnos su reacción ante la ironía del último parlamento del sacerdote. Es un plano de un inusual tempo, Glauber parece darnos el espacio necesario para que el parlamento retumbe en nuestras mentes, para reformularlo, para apropiarnos de él, pero otorgándole un sentido inverso, expresado en este caso por el pueblo: *Si los débiles no se unen, ellos acaban con todo*.

De vuelta al plano general, Antonio se levanta y toma un arma que está sobre la pequeña mesa de la sala.

> ***Antonio das Mortes****: Matar cangaçeiros es arriesgado pero fácil. Todo el mundo recuerda Canudos…*

Antonio se voltea y apunta al crucifico, en un *travelling* que comienza en la parte derecha de la escena para acercarnos al personaje en un plano medio. Es una imagen alegórica de lo que sucedió en la batalla de Canudos.

Antonio das Mortes: Vinieron las tropas del Gobierno para pelear con los devotos del Conselheiro. Se pensaba que era fácil y se volvió una guerra. Los hombres luchaban con fe.

El *travelling* retrocede y el sacerdote entra a cuadro.

Sacerdote: Es preciso impedir que Sebastián se convierta en otro Conselheiro.

Antonio das Mortes: Le diré la verdad, padre, no tengo miedo de guerra… vivo en ella desde que nací. Pero es peligroso mezclarse con las cosas de Dios.

Sacerdote: ¡Sebastián es un enemigo de la iglesia!

Antonio das Mortes: El pueblo es cristiano y le sigue. Yo no vi, pero mucha gente me contó que hay milagros en el Monte Santo.

La cámara panea a la izquierda y el terrateniente entra a cuadro para pragmáticamente hacerle la propuesta a Antonio: 300 contos por acabar con los devotos. El sacerdote se justifica recordando el pasaje de la Biblia donde Cristo expulsó a los mercaderes del templo. La imagen del crucifijo siempre está presente en la composición.

Antonio das Mortes: 300 contos es mucho dinero, Coronel. Pero es poco para que un hombre se condene al infierno.

Antonio se coloca su sombrero y toma su arma. Se dirige al sacerdote:

Antonio das Mortes: Usted puede pensar que Sebastián tiene un trato con el diablo… pero yo creo que con Dios también lo tiene.

Glauber introduce en el montaje otro de estos planos que operan en nuestro inconsciente, mientras escuchamos un fragmento del romance de Antonio das Mortes. Deja por un momento el espacio donde estos tres hombres negocian la muerte de Sebastián y sus devotos. Se trata de un primerísimo primer plano de un rosario en la mano de Sebastián, este lo besa y se persigna. Su rostro, de perfil, ocupa ahora la mitad del plano. Ahora Sebastián proyecta ser un hombre de fe, religioso, incluso frágil. Es la imagen de Sebastián que le otorga sentido al último parlamento de Antõnio das Mortes. En otras palabras, es el otro Sebastián que Antõnio imagina, el que tiene un trato con Dios.

Enseguida volvemos a la transacción, ahora estamos en otro espacio, esta vez exterior, y solamente están el sacerdote y Antonio das Mortes. Es un plano general fijo donde los personajes son los que construyen la profundidad, alejándose y acercándose a la cámara. El sacerdote dobla la oferta.

> ***Sacerdote:*** *Es tu penitencia Antonio, solamente después de que cometas un crimen mayor se te perdonan los otros crímenes.*
>
> ***Antonio das Mortes:*** *¡600 contos!*
>
> ***Sacerdote:*** *El doble de lo ofrecido antes.*
>
> ***Antonio das Mortes****: Dígales a los terratenientes que se queden tranquilos… Sebastián se acabó.*

Antonio se retira y escuchamos una música litúrgica mientras observamos la cara de satisfacción del sacerdote que camina lentamente hacia cámara. El ritmo de la escena lo ha llevado el personaje de Antonio. Desde que lo vimos al comienzo de las negociaciones, hemos estado ante un hombre que medita profundamente la propuesta que le han hecho. Que está consciente del peso ético que significa la consumación de su faena.

La música litúrgica acompañará la siguiente secuencia. Estamos de nuevo en el Monte Santo. Comienza con un *Zoom in* para mostrarnos un plano medio de Manuel y Sebastián viendo al horizonte.

> ***Manuel:*** *¡Yo sabía! ¡De aquí veo el mar! Y la tierra de la salvación.*
>
> ***Sebastián:*** *Dios separó la tierra y el cielo, pero está mal… cuando yo los separe otra vez veremos la isla.*

En el contraplano, Rosa los observa y se retira en otro de sus momentos de introspección. La vemos de espalda, en una hermosa composición entre el velo que cubre su cabeza y el cielo, el horizonte y el sertão de fondo. Por un momento, el silencio acompaña el plano. La cámara se pasea por Rosa, que observa a Sebastián, por Manuel, que continúa rezando, y por Sebastián, que observa a Rosa. La música litúrgica retorna al tiempo que Manuel besa el rosario, se voltea y le comenta a Rosa:

> ***Manuel:*** *El bien llega, Rosa. Después del sertão, viene el mar.*

Rosa ya no le contesta, no lo rebate. En un primer plano vemos la aparente tranquilidad espiritual de Manuel y la resignación en el rostro de Rosa. Manuel deja a Rosa y camina hacia Sebastián,

ahora es un plano general, lo observa, se devuelve, se queda a mitad de camino entre los dos, piensa, y toma una decisión, se dirige hacia donde está Sebastián. Ambos se retiran, mientras Rosa se acerca a cámara y nos muestra su paciencia e impotencia. Glauber ha construido mundos interiores tan sólidos que se permite una escena casi sin diálogos, donde los personajes transitan en una especie de coreografía, entre ellos en primer lugar, y luego entre ellos y la cámara. Nosotros armamos, completamos el argumento existencial con solo observarlos. Nuestro director construye una narrativa que debe ser terminada por el espectador.

En la siguiente escena Manuel intenta caminar de rodillas en las escaleras del Monte Santo, con una enorme piedra que pretende subir a su cabeza. Es tan grande y tan pesada que es casi imposible. Es el particular *vía crucis* del personaje. Una y otra vez persiste en su intento. A su lado camina Sebastián. Solo cuando vemos el recorrido en un gran plano general es cuando dimensionamos la verdadera magnitud de su penitencia o sacrificio. Manuel debe hacer un gran esfuerzo para subir la piedra, que constantemente se le cae. La piedra es el símbolo de la carga que debe llevar Manuel en su vida: es casi imposible llevarla. El camino es, entonces, la vida misma.

Glauber presenta, con particular detalle, lo que es la fuerza interior de este hombre, que, impulsado por la fe, es capaz de sobrellevar los mas difíciles obstáculos. Por fin, lo logra en el último plano, y en una toma cámara en mano nos acercamos hasta observar la casi imperceptible satisfacción en el rostro de Manuel.

La escena es interrumpida por el sonido de los inquietantes rezos y el fuerte viento; en la cima del Monte Santo, la multitud de rodillas dirige sus plegarias al cielo. Entre ellos vemos al personaje de Rosa quebrarse interiormente, ya no soporta la entrega de los devotos. Intenta desesperadamente conectar con la fe de sus paisanos, pero su esfuerzo es en vano y llega casi al llanto. El director nos muestra en su rostro la impotencia y el agobio que contrastan fuertemente con la expresión del rostro de Manuel del último plano de la escena anterior. En este punto, ambos están en lugares totalmente contrapuestos. Él ya no ofrece resistencia alguna a los preceptos del beato Sebastián. Rosa ya no aguanta el tormento que le produce vivir entre el grupo de fieles.

En una clara propuesta de *montaje paralelo*, que comenzó con la escena anterior, un lento *travelling* acompaña ahora la llegada de Sebastián al altar del templo, sobre el cual cuelga una cruz de madera de gran tamaño. Manuel está a su lado, tendido boca abajo en el piso, sobre la piedra que ha llevado en ofrenda. Sebastián lo empuja con el rústico báculo para dejarlo boca arriba en el piso. Manuel, casi sin aliento, se arrastra e intenta pararse apoyándose en el beato, este se aparta bruscamente y lo deja caer.

> ***Sebastián:*** *Debes decidir… ve abajo y trae a tu mujer y a un niño. Solo después de lavar el alma de Rosa estarás purificado. Para reinar en la isla…*

De regreso al Monte Santo, la escena comienza con un primer plano de una fogata muy parecido al de la escena de la composición pictórica, pero esta vez la energía es totalmente frenética y delirante. Manuel está totalmente fuera de sí, va de un lado al otro gritándole a la gente que reza histéricamente de rodillas:

> **Manuel:** *¡Mi mujer está poseída por el demonio!*
>
> **Rosa:** *¡Mentira! ¡Es mentira!*
>
> **Manuel:** *¡Mañana caerá una lluvia de oro! ¡El sertão se hará mar! ¡Y el mar se hará sertão!*

Se dirige a donde está Rosa, la toma por los cabellos y comienza a golpearla. El que realmente parece estar poseído es Manuel.

> **Manuel:** *Solo llegaremos a la isla si lavamos el alma de los pecadores con la sangre de los inocentes.*

El grito de Manuel se integra a la histeria de los fieles. Los gritos de Rosa se confunden con el sonido del viento.

De vuelta al interior del templo, en una toma cenital vemos a Manuel llegar con un recién nacido en los brazos, la cámara lo sigue mientras camina hacia el altar en el que descubrimos a Rosa en el piso, boca abajo, y a Sebastián arrodillado rezando frente al altar. Manuel llega con su nueva ofrenda entre los brazos. Rosa se contrae en posición fetal ante la inminencia del sacrificio. El niño es ofrecido al beato, que lo bendice haciéndole la señal de la cruz. Toma un cuchillo del altar y lo ofrece a la cruz de madera. Solo escuchamos el silencio del ritual. No hay artificio, solo tensión. El sacrificio se consuma. Sebastián camina hasta donde está María, la toma por sus cabellos, y marca en su frente una cruz con la sangre del niño sacrificado. Limpia el cuchillo con la manta de la criatura y la coloca sobre un pequeño santo que se encuentra sobre el altar.

> **Manuel:** *No puedo vengar la muerte de Cristo… con sangre de inocentes. No puede vengar la muerte de Cristo con la sangre de los inocentes…*

Sebastián se devuelve a donde está María y sube el cuchillo. Vemos a Manuel gritar, de rodillas, en una toma cenital, aún con el niño sacrificado entre los brazos.

> **Manuel:** *¡Nooooo…!!!*

El desesperado grito de Manuel hace que Sebastián suelte el cuchillo que cae cerca de Rosa. Ella lo toma con ambas manos.

Manuel: ¿Porqué sufrir hasta el fin de la vida? No puedo vengar la muerte de Jesucristo. ¿Porqué sufrir hasta el fin de la vida? No puedo vengar la muerte de Jesucristo.

Mientras Manuel susurra, Rosa apuñala a Sebastián, primero por la espalda y luego de frente.

Manuel: ¡Mi padrino Sebastián! ¡Mi padrino Sebastián!

Manuel corre a socorrer a su mentor, mientras Rosa huye con el cuchillo entre las manos hasta la entrada del templo. Ahora, Rosa también es una asesina.

ARANDO EN LA MEMORIA

LARGOMETRAJE DOCUMENTAL

PREÁMBULO

Cuando es ofertada la materia Taller orientado de creación e interpretación, concluíamos el análisis crítico de la primera parte de la película del cineasta brasileño Glauber Rocha *Dios y el Diablo en la tierra del sol*. Estábamos, por tanto, imbuidos por la pasión y estética de este realizador latinoamericano. Este análisis crítico vendría, junto al estudio de parte de su obra e ideas y la realización de un largometraje documental, a formar parte del corpus principal de nuestra tesis doctoral[169].

Al principio pensamos en acreditar la materia, pero la tentación de involucrarnos en un nuevo proceso creativo y, más importante aún, que este formara parte de nuestra tesis doctoral, nos impulsó a adelantar nuestra propuesta de video documental. Teníamos el marco perfecto para encarar uno de los capítulos más importantes de nuestros estudios de posgrado.

La realización de un audiovisual consta de tres grandes bloques de trabajo: preproducción, producción y posproducción. Dividiremos el siguiente informe de esta forma, sustituyendo la posproducción por un bloque con algunas reflexiones.

169 *Tras los pasos de Glauber Rocha. Del sertão brasileño a los Andes venezolanos. Una mirada cinematográfica.*

PREPRODUCCIÓN

Nuestra preproducción, en su aspecto teórico, quedó perfilada en el anteroyecto que realizamos y entregamos al comenzar el Taller orientado de creación e interpretación. Con algunas ligeras modificaciones este fue nuestro plan de trabajo:

DESCRIPCIÓN

Dentro del marco de nuestra propuesta de tesis doctoral *Tras los pasos de Glauber. Del sertão brasileño a los Andes venezolanos. Una mirada cinematográfica*, e impulsados y acompañados por la materia Taller Orientado de Creación e Interpretación, proponemos realizar este ejercicio audiovisual en los Andes Venezolanos, específicamente en el estado Mérida.

La indagación, análisis y reflexiones sobre el contenido, la poética y la estética del lenguaje cinematográfico de Glauber Rocha inspiran y orientan la presente propuesta de trabajo de creación estética.

OBJETIVOS

Nuestro principal objetivo será realizar un trabajo de campo donde nos acerquemos a la cultura andina campesina, específicamente a los agricultores de la zona. Indagaremos en su concepción de la vida a partir del trabajo con la tierra. Nos interesan particularmente los pequeños productores, aquellos para quienes la agricultura es más un medio de vida, heredera de fuertes tradiciones, que una fuente de ingresos.

COMUNIDAD DE TRABAJO

Agricultores de Mucuchíes, Gaviria y Llano del Hato, estado Mérida.

METODOLOGÍA

Acercamiento etnográfico. Visitaremos principalmente estas comunidades en búsqueda de testimonios durante tres días.

CATEGORÍAS

Una vez que habíamos boceteado el perfil del trabajo, me reuní con la profesora de la materia, Dra. Inés Pérez-Wilke, para una primera asesoría. El resultado fue la concreción de cuatro categorías que se desprendían de mi particular interés y análisis de la primera parte de la película *Dios y el Diablo en la tierra del sol*, aquellas por las cuales sostenía que el discurso cinematográfico de Glauber Rocha era conmovedor, pertinente, sincero y sumamente eficaz.

- La afectividad.
- La Poética de la cotidianidad.
- El paisaje como elemento semiótico.
- La memoria.

LA AFECTIVIDAD

Cuando visionamos la película nos impresionó el inmenso cariño que se desprende de sus imágenes por el pueblo humilde de Brasil. Nuestro director logra transmitir su respeto y compromiso por aquellas personas a las cuales la vida les ha presentado condiciones difíciles de sobrevivencia. Ejemplo de ello es la escena de introducción del beato Sebastián, mientras le predica al pueblo en la cima del Monte Sacro, escena que nos conmovió intensamente y que describimos de esta manera en su análisis crítico:

> *(...) somos testigos de una de las tomas más hermosas que logra Glauber en esta película, el retrato de nuestra gente, sus rostros... la cámara se pasea por el rostro de hombres, mujeres y niños de todas las edades, una vez más se desdibujan las fronteras entre el cine de ficción y el cine documental. Estamos ante la presencia de gente real, no de extras de película. Estos primeros planos de estos rostros, estoy seguro, serán las imágenes que quedarán en nuestro inconsciente por su belleza. Glauber es un maestro retratando el espíritu brasileño, el hombre y la mujer del Brasil. Son los rostros que no vemos en la avalancha de películas hollywoodenses que nos llegan... son nuestros rostros*[170].

LA POÉTICA DE LA COTIDIANIDAD

Ya habíamos abordado esta categoría cuando, por ejemplo, estudiábamos la manera en la que Glauber Rocha nos presenta a dos de sus personajes en una secuencia de la película, que designamos, para su análisis, como *Rosa y Manuel | La pobreza | La elaboración del alimento*. En ella somos testigos de la intimidad de uno de los procesos de la elaboración de su alimento, cuando los personajes preparan la yuca para hacer la harina, la tapioca, en un molinillo artesanal, mientras descubrimos *la casa de farinha* construida de caña amarga y techo de palma.

> *(...) el acercamiento que realiza Glauber destila un profundo respeto y amor por los más desposeídos. No hay distancia autor-relato. Nos invita a entender el mundo tal como es,*

170 Sánchez, Goar. Análisis crítico de la película *Dios y el Diablo en la tierra del sol.*

y a encontrar en él aquello que resuena en nosotros. Es la "Poética de la cotidianidad" de la que nuestro cineasta es un maestro...

(...) Los diálogos de Glauber Rocha están cargados de la poesía de la vida. Son íntimos y esenciales, nos reflejamos en ellos. Nos hablan de nuestras carencias, de nuestras tragedias y de la fuerza con la que las enfrentamos[171].

EL PAISAJE COMO ELEMENTO SEMIÓTICO

Toda la película es una alabanza al paisaje, a la inmensidad del sertão brasileño. Naturaleza / Paisaje que impone las más difíciles condiciones de vida. Que acrecienta y ennoblece la lucha vital. Que la sublima.

En un gran plano general de la inmensidad del sertão, la cámara baja lentamente para mostrarnos a Manuel y Rosa caminando hacia el Monte Santo. Estamos ante una de las composiciones más destacadas de la película, de aquellas que se imprimen en la historia de nuestro gran cine latinoamericano; nuestro cineasta nos muestra con maestría en una serie de cuadros la ascensión de la pareja, son planos y contraplanos con una riqueza audiovisual única, la poesía de la imagen. La textura, la rugosidad del camino de piedras, que parece salir del infinito horizonte del árido paisaje, componen el escenario del peregrinar de nuestros dos personajes. Manuel le señala el final del camino a Rosa, y esta voltea su cara, duda en seguir, lo intenta detener. Este la empuja y continúa caminando, dejándola tirada en el piso. La belleza de la fotografía nos recuerda el esplendor de las películas mexicanas de mediados de los años 40:

171 *Ibíd.*

el trabajo del siempre recordado director de fotografía Gabriel Figueroa[172].

Precisamente, del maestro Gabriel Figueroa son las siguientes reflexiones:

Lo más satisfactorio y estimulante de nuestro papel como directores de fotografía son los elementos poéticos y filosóficos relacionados con la idea de lo pequeño que somos en un mundo tan vasto, lo triviales que son nuestras experiencias comparadas con las de muchos otros. Pero no se trata de hacer folletos turísticos. Queremos celebrar el paisaje y nuestra relación con él de la manera más humana posible. Queremos homenajear. Las imágenes son preguntas sobre nuestra relación con el espacio que atravesamos[173].

LA MEMORIA

Eu parti do texto poético. A origem de Deus e o Diabo... *é uma língua metafórica, a literatura de cordel. No Nordeste, os cegos, nos circos, nas feiras, nos teatros populares, começam uma história cantando: eu vou lhes contar uma história que é de verdade e de imaginação, ou então que é imaginação verdadeira. Toda minha formação foi feita nesse clima. A idéia do filme me veio espontaneamente*[174].

Igualmente, la ingenuidad y pureza de la evocación, plasmada como punto de partida de una película, llamó poderosamente nuestra atención. La exquisita y delicada posibilidad de disponer del pasado, aun cuando este pueda venir acompañado de dolorosos acontecimientos. La poderosa y

172 *Ibíd.*

173 Figueroa, Manuel, Citado por Aturo Aguilar. https://www.gatopardo.com/reportajes/gabriel-figueroa/

174 Rocha, Glauber. T*empo Glauber* (Página web), Recuperado el 30 de octubre de 2017. Disponible en línea: http://www.tempoglauber.com.br/english/f_deus.html. "Partí del texto poético, el origen de "*Dios y el Diablo ...";* es una lengua metafórica, la literatura de cordel. En el Nordeste, los ciegos, en los circos, en las ferias, en los teatros populares, empiezan una historia cantando: les voy a contar una historia que es verdad e imaginación, entonces, que es imaginación verdadera. Toda mi formación se hizo en ese clima. La idea de la película me vino espontáneamente.

hermosa imagen de un niño seducido por la *literatura de cordel* y la abrumadora realidad de los *cangaçeiros* brasileños.

Con estas categorías como anclas al trabajo de Glauber Rocha, comenzamos nuestro viaje hacia un sector de los Andes venezolanos.

PRODUCCIÓN

Tuve mucha fortuna con la conformación del equipo técnico. En primer lugar, deseaba volver a trabajar con la sonidista y amiga merideña Radharani Gómez, con quien había compartido estudios y ejercicios de creación en el Máster en Cinematografía Digital, Nuevos formatos y Medios Audiovisuales en la ECAM[175], España. Radharani comprende perfectamente nuestra metodología de trabajo, expectativas estéticas y de creación, y lo más importante, aporta una especial sensibilidad y conocimiento técnico en su área. Además, tiene plena conciencia de nuestro particular momento en el proceso de aprendizaje en la realización audiovisual. Había establecido anteriormente el 9, 10 y 11 de abril de 2018 como las fechas de grabación y Radharani estaba libre de compromisos y dispuesta a acompañarnos.

En segundo término, necesitaba una persona con vehículo que nos trasportara durante los tres días y que además aceptara nuestro ajustado presupuesto. Al momento de estructurar nuestra propuesta de creación, conversamos con Carlos Sánchez, productor y también amigo merideño con el que había trabajado en 1993[176], en la Televisora Andina de Mérida (TAM). Carlos se comprometió a integrar nuestro equipo y a realizar los traslados que necesitábamos. Lamentablemente, una semana antes de comenzar nuestro proyecto recibí una llamada de Carlos manifestándome que no podría estar con nosotros debido a un pequeño accidente ocurrido con el vehículo. Por muchas razones, fundamentalmente económicas, no podíamos cambiar la fecha. De inmediato elaboramos una lista de contactos, en su mayoría del medio audiovisual merideño, buscando quién pudiera ayudarnos a resolver nuestro inconveniente. Afortunadamente llamamos a Braulio Rodríguez[177], reconocido documentalista y director de publicidad en Caracas, quien enseguida nos puso en contacto con la persona que terminaría integrando nuestro equipo. De esta manera, quien nos trasladaría durante los tres días de grabación sería Belimar Román, quien para nuestra

175 Escuela del cine y del audiovisual de la Comunidad de Madrid. Ambos estudiamos becados por el Centro Autónomo de Cinematografía Digital, CNAC.

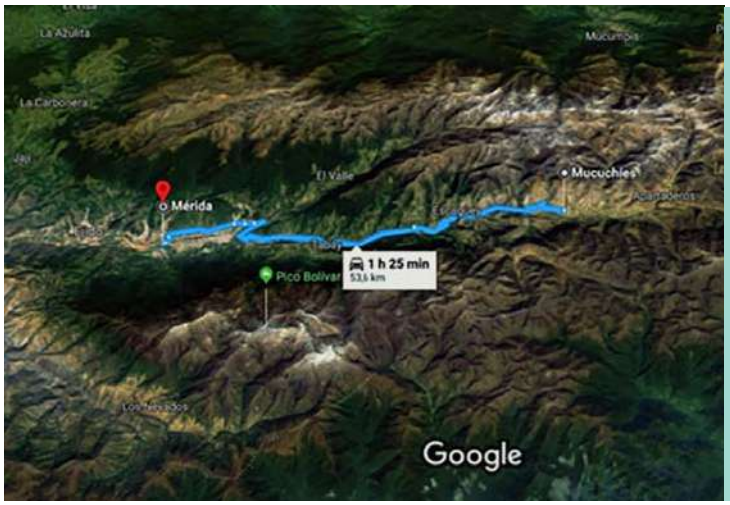
176 Ambos formamos el equipo de producción del proyecto de miniserie dirigido por José Velasco, *El Padre Miguel*, del cual grabamos tres episodios.

177 Estudiamos juntos en el *Curso introductoria de cine y televisión* (1993) en la Universidad de los Andes.

grata sorpresa, además de experimentada realizadora, se desempeñaba como profesora de documentales en la Escuela de Medios Audiovisuales de la Universidad de los Andes. Nuestro equipo mínimo estaba completo y, como lo comenté antes, había contado con una inmensa fortuna.

DÍA 1

Llegué a la ciudad de Mérida desde Caracas el domingo 8 de Abril, luego de más de 16 horas de viaje por carretera e innumerables inconvenientes sorteados. El lunes 9 Belimar me pasaría buscando a las 6:30 am, luego buscaríamos a Radharani y emprenderíamos el viaje hacia Mucuchíes, considerado el segundo pueblo más alto de Venezuela, ubicado a una altitud de 2.983 m s. n. m.; teníamos calculado un traslado de 1 h 30 min aproximadamente.



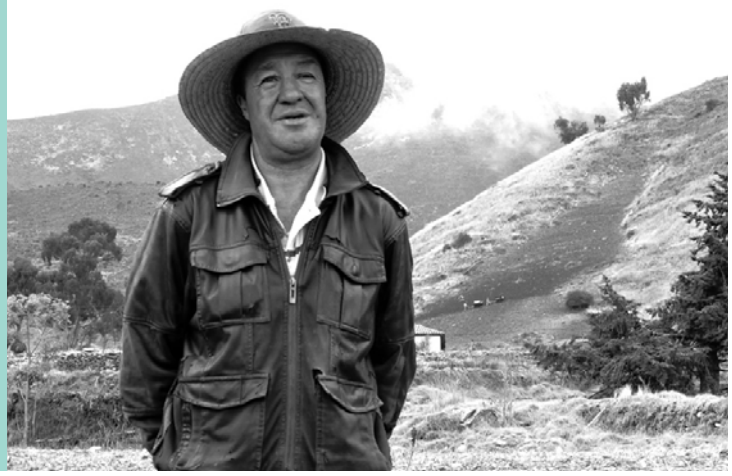
(2018) *Mapa Mérida - Mucuchíes* [Mapa Satelital]. Google Maps https://goo.gl/maps/Vz1QmQJtX8FcSZBp9

Habíamos establecido la Posada *Kairos* (3.360 m s. n. m.) como base para los siguientes días, de manera de no tener que regresar a la ciudad de Mérida. Ubicada al norte de Mucuchíes, en el caserío Misintá, formaba parte de la Unidad Agrícola Las Tinajas de Eleuteria.

Habíamos dejado al azar y a la buenaventura los posibles encuentros con los agricultores y las condiciones del clima.

Luego de desayunar en Mucuchíes y una vez instalados en la cabaña, alrededor de la 10:00 am, iniciamos la preparación de nuestros equipos: cámaras, trípode, micrófonos, etc. Ya en Caracas habíamos tomado la decisión de que nuestro documental sería en B/N, como homenaje a la película de Glauber Rocha. Pero teníamos la opción de grabarlo a color y luego llevarlo a B/N en la posproducción, o grabarlo directamente en B/N, con la particularidad de que en esta opción nunca podríamos volver al color. Lo consultamos con Belimar y Radharani y juntos decidimos trabajar en B/N. Esta decisión era importante, porque podríamos ver y sentir durante la grabación, aunque en el pequeñísimo monitor de la cámara, una imagen lo más cercana posible al resultado final.

Comenzamos nuestras grabaciones con entrevistas a los Sres. *Alexis Espinoza Albarrán y William Espinoza Albarrán*. Agricultores que tienen toda su vida, desde los 12-13 años, trabajando la tierra. Ambos laboraban como jornaleros en la unidad agrícola.

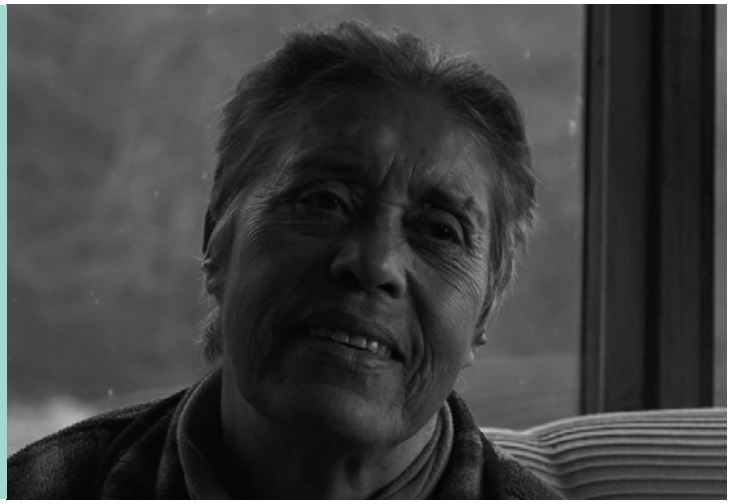


Sánchez, Goar. (2018). *Sr. Alexis Espinoza Albarrán*
[Fotograma del documental *Arando en la memoria*].

Habían sembrado con semillas de papa la mitad del terreno donde se encontraban. Les preguntamos sobre sus recuerdos familiares referentes a la agricultura. Nos comentaron sobre cómo antes en Misintá se sembraba en su mayoría granos o cómo ahora se estaba volviendo a sembrar el trigo. Amables y nobles conductores de la naturaleza.

Al despedirnos nos informaron que al día siguiente comenzarían su jornada preparando la tierra con una yunta de bueyes. Bajamos a Mucuchíes para almorzar.

De regreso a Misintá fuimos al encuentro y realizamos la entrevista a la Sra. *Berta Parra*, encantadora y recia matrona de la familia, quien nos impresionó con el nivel de detalle con los que recordaba sus largas jornadas de niñez y juventud. Hablamos sobre la agricultura *ancestral*, el abono orgánico, la rotación de los terrenos, el desempedrado, la no existencia de las cercas para ésa época, el trabajo con el trigo, con la papa, con el ganado *cerrero*, con las vacas y novillos, los hábitos de alimentación, etc. Generosamente nos relató un gran número de anécdotas de su vida en este enclave de los Andes.



Sánchez, Goar. (2018). *Sra. Berta Parra*
[Fotograma del documental *Arando en la memoria*].

DÍA 2

Nuestro segundo día comenzó con la grabación del comienzo de la jornada de trabajo de los hermanos *Espinoza Albarrán* con la yunta de bueyes, su preparación y posterior faena.

A mitad de mañana emprendimos nuestro traslado hacia la población de Gavidia (3.350 m s. n. m.). Después de 30-45 min por la carretera, a la entrada del pueblo observamos a una pareja labrando la tierra, también con una yunta de bueyes, pero en un terreno o montaña absolutamente irregular, a cuya falda quedaba su casa.

Descendimos del vehículo para preguntarle a la pareja de trabajadores si podíamos grabarlos mientras trabajaban; les explicamos que hacíamos este trabajo en el marco de nuestros estudios en la Universidad Experimental de las Artes y les contamos de nuestro interés por la agricultura andina. Muy amablemente, el Sr. *Pedro Castillo Parra* y la Sra. *Lourdes Lobo* accedieron, regalándonos, así, hermosos e incomparables momentos de su jornada para nuestro ejercicio documental. Luego aceptaron también ser entrevistados, comentándonos algunos detalles de su vida familiar como agricultores de la comunidad de Gavidia.

Sánchez, Goar. (2018). *Misintá*
[Fotograma del documental *Arando en la memoria*].

Al terminar continuamos nuestro camino; habíamos previsto almorzar en el pueblo, en la Mucoposada Michicaba[178].

Después de comer realizamos algunas tomas frente a este lugar: paisaje, río y algunos animales. Estábamos a punto de subir de nuevo al vehículo para tomar la carretera de regreso a Mucuchíes cuando, a nuestras espaldas, observamos una hermosa escena justo al lado de la Mucoposada. Se trataba del Sr. Rómulo quien, junto a dos de sus hijos, un sobrino y un par de ayudantes, estaban desgranando el ajo para luego sembrarlo. Con el Sr. Rómulo hablamos sobre el ciclo de la siembra del ajo.

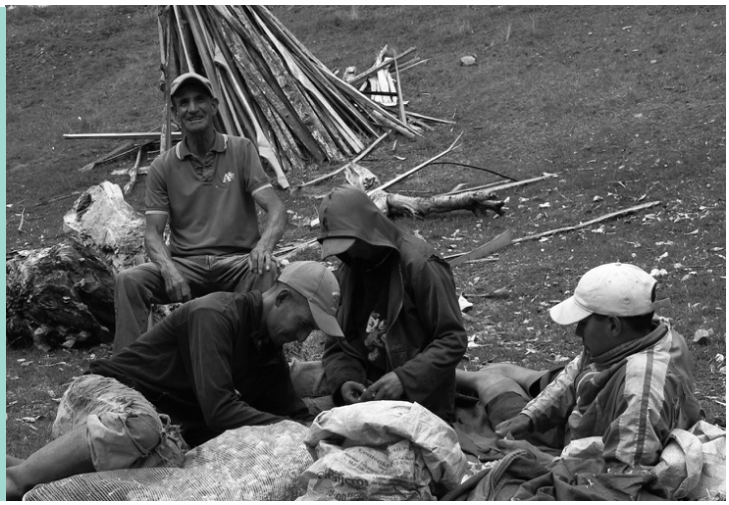
(2018) *Mapa Mucuchíes - Gavidia* [Mapa Satelital]. Google Maps
https://goo.gl/maps/kUdGC7CFkJb25qXL9

Sánchez, Goar. (2018). *Sr. Pedro Castillo Parra*
[Fotograma del documental *Arando en la memoria*].

178 "*Mucu* significa «lugar» en la lengua nativa de los indígenas de la región andina merideña, y posada casa de huéspedes. La Mucuposada® es pues un concepto de alojamiento turístico ubicado en espacios rurales que combina la relación con las poblaciones locales y los entornos cultural y natural. Las Mucuposadas® son manejadas exclusivamente por personas o familias autóctonas, que se vuelven microempresarios comunitarios capacitados y organizados formalmente en colectivos o cooperativas. De esta manera garantizan al visitante una experiencia única, auténtica y respetuosa de los patrimonios visitados". https://www.andestropicales.org/mucuposadas 30 | 06 | 2018

Sánchez, Goar. (2018). *Gavidia* [Fotograma del documental *Arando en la memoria*].

Sánchez, Goar. (2018). *Gavidia | Desgranado del ajo*
[Fotograma del documental *Arando en la memoria*].



Sánchez, Goar. (2018). *Gavidia | Sr José Rómulo Rangel*
[Fotograma del documental *Arando en la memoria*].

Ya de regreso a nuestra cabaña en Mucuchíes, entrada la tarde y al borde de la carretera, nos encontramos con un grupo de trabajadores recogiendo una cosecha de ajo en una extensa parcela. Nos bajamos del vehículo y solicitamos autorización para grabarlos. Conocimos al Sr. *César Abilio Arismendi Suescún*, quien también nos explicó el proceso de siembra, mantenimiento y recolección del ajo.

DÍA 3

La noche anterior tuvimos una reunión de trabajo donde analizamos las entrevistas que habíamos logrado. También estudiamos las tomas y paisajes que grabamos, con los cuales completaríamos la estructura del documental. Concluimos que teníamos suficiente material de las entrevistas pero nos harían falta tomas de apoyo. Decidimos entonces que el tercer día lo enfocaríamos en la búsqueda de paisajes y tomas de apoyo. Aquí el conocimiento y experiencia de Belimar Román serían fundamentales, conocedora como lo es de los diferentes parajes del páramo andino. Nos condujo por la vía hacia Llano del Hato en dirección hacia Apartaderos. En un hermoso día para tomas de exteriores, logramos grandes paisajes que narran la monumentalidad de los Andes.

En un desvío de la carretera, Belimar tomó hacia Mitibibo[179] (3.386 m s. n. m.); una vez allí nos bajamos a saludar a la Sra. Irene Sánchez, reconocida y querida luchadora social de la zona, quien había sido el personaje principal de uno de sus documentales. Recibidos nuevamente con la cálida hospitalidad andina, y luego de una apacible conversación en su cocina, conocimos

179 Mitibibo, caserío ubicado a aproximadamente 3,65 Km de Apartaderos y 4,64 Km de Mucuchíes.

a la madre de Irene, la Sra. *María Perpetua Méndez*, otra entrañable y auténtica matrona de estas montañas. Enseguida le preguntamos si podíamos entrevistarla. Conversamos y recordamos sus *mocedades*, su trabajo en casa, sus largas caminatas a través del páramo para llevarles comida a los obreros y sus días como jornalera en el cultivo de la papa y el trigo. Compartió con nosotros y nos regaló la sabiduría de su alma, de su ancestral temple, y su imborrable sonrisa.

Sánchez, Goar. (2018). *Vista vía hacia Llano del Hato en dirección hacia Apartaderos* [Fotograma del documental *Arando en la memoria*].

BREVES COMENTARIOS

Al momento de establecer nuestras categorías, estas expresaban plenamente aquello que nos cautivó en la película de Glauber Rocha. En la grabación trabajamos siempre con estas categorías como marco referencial, pero no fue sino hasta el momento de organizar el material para la edición cuando tomamos plena conciencia de cuán importantes habían sido, tanto para la dramaturgia como para nuestra plena expresión como creadores. Es decir, tanto *la afectividad*, como l*a poética de la cotidianidad* y *el paisaje como elemento semiótico* se habían convertido en poderosas herramientas cuya máxima responsabilidad (aunque no exclusiva) recaía en nosotros, los encargados de realizar el documental. Esta responsabilidad implicaba un ejercicio de profunda humildad y empatía, por un lado, y de búsqueda estética, por el otro. Estas categorías condicionaban nuestra investigación tanto ética como estéticamente. De la misma manera, *la memoria* como categoría determinaría nuestra búsqueda y acercamiento a la cultura andina campesina. Aunque, a diferencia de las tres anteriores, correspondía a nuestros amigos campesinos la mayor responsabilidad, al consentir generosamente a expresar y compartir sus vivencias.

Sánchez, Goar. (2018). *Sra. María Perpetua Méndez* [Fotograma del documental *Arando en la memoria*].

También en esta fase de la posproducción advertimos que, aunque nos inspiramos en la película de Glauber Rocha, logramos construir nuestra personal propuesta audiovisual. Fundamentalmente,

Sánchez, Goar. (2018). *Montañas Merideñas*
[Fotograma del documental *Arando en la memoria*].

concientizamos y reafirmamos un tono *apolíneo*[180] en nuestro documental, a diferencia de una tendencia mayoritariamente *dionisíaca*[181] que a nuestro juicio caracteriza a nuestro autor.

Constatamos la pertinencia de nuestra selección del cineasta brasileño como sujeto de estudio cuando, inspirados por su película, logramos nuestra personal *mirada hacia el sur*, al enfocarla en los Andes Venezolanos y sus agricultores, continuando con nuestro proceso de sensibilización y fortalecimiento del *ser* que somos. Es en este sentido que creemos firmemente que para los estudiantes latinoamericanos de cine Glauber Rocha debe ser un autor de estudio imprescindible.

Hemos logrado nuestro objetivo en esta parte del proyecto, en tanto *Siembra y Memoria* serán sus ejes principales. Se afianza así nuestra conciencia de la importancia del registro audiovisual en la preservación de nuestra poderosa y única tradición oral, auténtica fuente de conocimiento.

Este ejercicio documental nos ha permitido, en tiempos cuando la clase política mundial nos decepciona a diario, constatar en este espacio geográfico la nobleza del hombre trabajador. Hemos encontrado rasgos de una inocencia y bondad que nunca debemos perder.

También nos ha llamado mucho la atención que la gran mayoría de nuestros entrevistados han abandonado su educación formal al terminar la escuela primaria; por tanto, su educación es, en gran parte, el resultado de su absoluta comunión con la naturaleza.

Estamos muy satisfechos de haber realizado este fase del ejercicio documental, trabajo en proceso que esperamos continuar dirigiendo hasta buen término; y de haber experimentado de nuevo las resonancias del paisaje andino y su pueblo en nuestro cuerpo, reconociendo en ellos a nuestros antepasados más cercanos, nuestros abuelos y bisabuelos. Gente humilde, noble y trabajadora.

---

180 Sánchez, Goar. *La metafísica de* artista. Monte Ávila Editores latinoamericana, Caracas, 2017, pp. 87-88. "Nietzsche nos dice que nuestro ser más íntimo se deleita en el sueño, al punto de necesitarlo, y que precisamente esta necesidad es representa por los griegos en su Apolo. En el sueño se presentan, al alma de los hombres, la figura de sus dioses (…). El hombre sensible al arte contempla, atenta y placenteramente, la realidad del sueño y de allí interpreta la vida. Esta realidad del sueño se le presenta no solo con imágenes gratas, sino con su lado más oscuro también (...) Fink interpreta que "Apolo no solo crea el mundo de las imágenes del sueño humano, sino que crea también el mundo de imágenes de aquello que el hombre toma de ordinario por lo real".

181 L. E. de Santiago Guervós, *Arte y poder: aproximación a la estética de Nietzsche*. Trotta, Madrid, 2004, p. 185. "(...) potente impulso primaveral que irrumpe con fuerza, una especie de sentimiento de furia y de ímpetu mezclados, como los que sienten todos los pueblos candorosos y toda la naturaleza ante la proximidad de la primavera (...) aquí todo es instinto profundo (...) terrible entusiasmo dionisíaco".

PROYECTO PARA LA DISTRIBUCIÓN DEL LARGOMETRAJE DOCUMENTAL

ARANDO EN LA MEMORIA

O NUESTRAS ÚLTIMAS REFLEXIONES

DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO

Are not the mountains, waves, and skies, a part
Of me and of my soul, as I of them?
Lord Byron

En un diálogo con la obra del cineasta brasileño Glauber Rocha *Dios y el Diablo en la Tierra del sol*, y en el marco del Doctorado en Artes y Culturas del Sur de la Universidad Experimental de las Artes (Unearte), intuitivamente decidimos arrojarnos a la realización de un documental sobre la agricultura andina, propuesto desde nuestro anteproyecto de tesis. Este ejercicio de creación constituirá la parte práctica de nuestra tesis de grado.

Una idea en la cabeza y una cámara en la mano era la consigna del *Cinema Novo* brasileño. Siguiendo esta directriz (aunque no conscientemente, en ese momento) y con cuatro categorías surgidas del análisis de la primera parte de la película, comenzamos nuestro trabajo. Recordemos que las categorías que guiaron nuestra investigación fueron: *la afectividad, la poética de la cotidianidad, el paisaje como elemento semiótico y la memoria*.

Habíamos pasado de tener *muchas ideas en la cabeza, ninguna certeza y una cámara en la mano* a tener *cuatro categorías en la cabeza y una cámara en la mano*.

Durante el trabajo nos debatimos entre la necesidad de elaborar un documental poético y el contenido didáctico que habíamos obtenido en nuestra investigación-grabación sobre la agricultura. Las categorías iniciales estaban configuradas para realizar un documental didáctico.

El reto ha sido buscar dentro de este formato una poética que defina una estética que nos pertenezca. Una búsqueda de la poética de esas montañas, de la poética de la relación de esos habitantes con esas montañas, con la tierra, con la naturaleza. La búsqueda de esa poética tiene como resultado *nuestra* propuesta estética. Los principales elementos de esta estética son el hombre, la naturaleza y la relación entre ambos.

Siguiendo nuestra intuición, y a partir del diálogo con la película de Glauber Rocha, decidimos grabar el documental en blanco y negro. También nos inspira el inapreciable legado del maestro y director de fotografía mexicano Gabriel Figueroa.

Nuestros protagonistas fueron encontrados al azar, solo habíamos planeado los lugares que visitaríamos. No habíamos establecido contacto con ninguno de ellos hasta el momento de grabarlos. Una pareja de hermanos jornaleros, dos hermosas matronas llenas de la sabiduría de una vida dedicada al trabajo del campo, una joven familia con su pequeño hijo y dos amables y risueños trabajadores dedicados en ese momento al cultivo del ajo son los encargados de adentrarnos en el mundo de la agricultura.

El documental está estructurado a partir de la descripción por parte de estos agricultores de algunas jornadas de trabajo y costumbres propias de la cultura andina. En algunas ocasiones rememoran sus faenas del pasado y en otras describen su trabajo en el presente. Cada relato funciona como una unidad en sí mismo: la preparación de la tierra con el arado de bueyes, el desgrano y posterior siembra y recolección del ajo, el recuerdo de la siembra del trigo y de jornadas de trabajo de la infancia, etc.

Hemos planteado una *arqueología de nuestros conocimientos* como uno de los caminos que debemos transitar en la búsqueda de nuestra memoria, de la sabiduría perdida, de nuestras raíces. Debemos rescatar, a través de la oralidad, nuestros saberes; estudiar y esquematizar lo aprendido, divulgar lo investigado.

Del documental emergen trazos de otros contenidos para la futura reflexión; por ejemplo, el rol de la mujer en la cultura andina, la tenencia de la tierra, la educación formal sustituida por la educación del trabajo con la naturaleza. El documental nos proporciona diversidad de ejemplos de este tipo, a veces explícitamente y otras veces de manera sugerida.

Es un viaje que aún no ha terminado, que abona en el transitar de nuestra conciencia, en el conocimiento de nuestras tradiciones, en el forjamiento de la humildad.

De la misma manera que el labrador recibe su enseñanza de la naturaleza, y frente a ella responde, yo he recibido del cine lecciones sobre *el ser* del hombre en el mundo.

Arando en la memoria es, en parte, el resultado del cine del mundo que he podido abarcar. Es mi respuesta desde mis montañas, desde el inmenso respeto a mis ancestros.

LOGLINE

En los Andes septentrionales, en la cordillera de los Andes venezolanos, en medio del trabajo e inmensos y hermosos paisajes, mujeres y hombres, agricultores, nos relatan aspectos del pasado y presente de la agricultura y la cultura andinas.

SINOPSIS

En los Andes septentrionales, en la cordillera de los Andes venezolanos, en medio del trabajo e inmensos y hermosos paisajes, mujeres y hombres, agricultores, nos relatan aspectos del pasado y presente de la agricultura y la cultura andinas.

Personajes que desde muy temprana edad heredan una cultura del trabajo con la tierra, donde la educación formal es sustituida por la educación con la naturaleza.

Familias y jornaleros, junto a entrañables y auténticas matronas de familia, nos impresionan con el nivel de detalle con el que recuerdan sus largas jornadas de niñez y juventud. Nos hablan sobre la agricultura *ancestral*, el abono orgánico, la rotación de los terrenos, la no existencia de las cercas para ésa época, el trabajo con el trigo, con la papa, con el ganado *cerrero*, con las vacas y novillos, los hábitos de alimentación, etc.

Fuertes mujeres que recuerdan su trabajo en casa, sus largas caminatas a través del páramo para llevarles comida a los obreros y sus días como jornaleras en el cultivo de la papa y el trigo. Mujeres que compartirán con nosotros y nos regalarán la sabiduría de su alma, de su ancestral temple y su imborrable sonrisa.

Arando en la memoria nos acerca al espacio-tiempo de los Andes venezolanos, en un intento de acceder a la poética de estas montañas y sus habitantes.

Nos invita a ser testigos de largas jornadas de trabajo con la yunta de bueyes, su preparación y posterior faena; de agricultores que nos explican el proceso del desgranado, siembra, mantenimiento y recolección del ajo y de familias que nos brindan hermosos e incomparables momentos de su jornada en estas montañas, a la vez que nos ofrece perspectivas bastante particulares acerca del rol de la mujer andina, entre otros interesantes temas.

ÚLTIMAS REFLEXIONES

Solemos tener una idea del mundo a través del relato de las noticias. También de las películas, es verdad, pero en nuestros países, la gran mayoría de estas provienen de la industria americana. Una forma de contrarrestar esta avasallante cantidad de imágenes que no responden a nuestras realidades es proponer una mirada diferente. Una mirada donde un país se observe.

Vivimos en un mundo globalizado. En nuestro caso, en un continente y en un país particularmente polarizado políticamente, donde la agenda nos empuja y manipula diariamente hacia una confrontación estéril. En estas circunstancias, importantes actores quedan invisibilizados; los agricultores, por ejemplo, difícilmente serán el centro de atención, a pesar de lo importantes que son para la seguridad alimentaria y la economía de un país. Son, además, fuente principal para la preservación en el tiempo de la cultura.

Con este documental nos proponemos contribuir con el rescate de nuestras tradiciones, de la oralidad como fuente de conocimiento, de la agricultura como trabajo que ennoblece. Transitar por los caminos de la búsqueda de nuestra identidad sin cerrarnos a los diferentes estímulos del mundo.

Yo nací en estas montañas, mis ancestros vivieron y trabajaron en ellas; aunque he estado la mayor parte de mi vida en la ciudad, cada célula de mi cuerpo vibra con ellas.

En momentos cuando la producción cinematográfica en mi país se ha visto severamente debilitada, nos complace enormemente perseverar con un documental absolutamente independiente. Para ello contamos con el invalorable acompañamiento de un muy pequeño grupo de amigos y artistas.

Arando en la memoria sería el primer documental de una trilogía que aspira a abarcar, por un lado, un acercamiento a las culturas aborígenes venezolanas, específicamente la de los yanomamis, y por el otro, un pueblo pesquero con fuertes raíces afrodescendientes.

ANEXOS

GUION

SECUENCIA I

Sr. Alexis: Que yo me recuerdo, empecé la agricultura a los doce años... mi papá cuando... desde pequeñito, desde carajito, lo ayudaba por allá a sembrar en las tardes cuando salía de la escuela, y eso... y toda una vida sembrando papas, el trigo, la zanahoria, las habas, el ajo, todo. Por allá, teníamos un pedacito por allá para sembrar y iba y le ayudaba a mi papá en las tardes... recuerdo eso. Y hasta los momentos, pues, estamos siguiendo el ejemplo de ellos, que ellos nos dejó, de sembrar la papa y, qué sé yo, la zanahoria, todo, como le cuento, todo eso.

Sra. Berta: Bueno, nací en el campo en el año 1941. Para el año 51 yo tenía 10, 10 años, y en esos 10 años me desarrollé trabajando con papá. En aquel tiempo las fincas no estaban cerradas, cerradas con alambres ni con cercas, todo era como comunal; entonces, cada quien tenía animales como vacas, ovejas, cabras, cochinos; entonces había ese problema de que los animales de otras partes se metían a las cosechas, entonces, quien sacaba esos animales cada rato era yo, era yo porque era la que como niña, como muchacho, pues, me mandaban: "¡Corra, mire, saque ese animal para allá!". Eso era, para mí era fuerte.

También para mantener las vacas que daban leche en la casa había que tener... había que salir a pastorearlas. Papá era una persona muy estricta, no quería que los animales de él hicieran daño en otras cosechas, a otras personas, entonces me mandaba a mí, mandaba a unos de mis hermanos que ya murió, Onerjes, Valeria, que también murió, íbamos como pastores, a pastorear las vacas, que no se metieran en los trigales, donde habían arvejas, habas. Entonces uno las pastoreaba de 8:00 de la mañana a 11:00, a las 11:00 las llevaba uno al corral para que tomaran agua y... uno descansaba. Hasta en la tarde que uno iba a achicar los becerros y a volverlas a pastorear por la tarde para que llegaran al corral llenas y aguantaran hasta el otro día en la mañana.

Sr. William: Yo empecé a trabajar la agricultura desde los 13 años, salí de la escuela, trabajé con mi papá en la agricultura, le ayudaba por allá a apañar papas y a ayudar a ver las vacas, los caballos, y me estuve... después cuando él dejó de trabajar, pues yo seguí trabajando la agricultura, ya había aprendido lo que él me enseñó, todo lo de la agricultura. Trabajar con bueyes, arar, sembrar papas, sembrar zanahorias, hortalizas, trigo, las arvejas, habas, todo eso lo sembraba mi papá y yo seguí sembrándolo, igualito. Ahorita es que siempre hemos dejado de sembrar el grano, pero tenemos que volver a rescatar la siembra del trigo porque, ahorita la harina, pues está muy fuerte la vaina con la harina, entonces uno siembra el trigo y saca la harina, y siembra habas, y tiene para comer y para vender a veces, pero todo más es para uno, para el consumo de uno, los granos que uno siembra. Ahora la papa sí es para vender y para... de resto pues todo igual, trabajando, toda la vida trabajando... en la agricultura.

Sra. Berta: La agricultura en ese tiempo, pues era ancestral. Ancestral quiere decir que era muy manual. Los implementos de trabajo se refería uno a una piqueta, un garabato, una yunta de bueyes Y el recoger de la cosecha eran canastas de cuero de res, porque no se conocía el mimbre ni se conocía el plástico en ese tiempo. Entonces la gente se las arreglaba para hacer lo que llamábamos criollamente zurronas de cuero, ese era el nombre que se le daba.

La yunta de bueyes consistía en dos correas, se les llamaba yuntas; el yugo, el arado, la garrocha y el garzón. El garzón es el palo ese largo que jala los bueyes.

Las personas que tenían bueyes, pues trabajaban con bueyes, los que no, tenían que trabajar con piqueta, con garabato. También los deshierbos de papas en ese tiempo... las cosechas de papa se les metía lo que llamaban deshierbo, alporco, todo eso para quitar los montes, porque como no se podía matar el monte con alguna cosa química, entonces era a mano que había que arrancarle toda la hierba, o con garabato, era fuerte, muy fuerte el tiempo de cosecha... cómo se recogía y cómo se hacía, pero era muy sano para la persona... era muy sano.

Sr. Alexis: Yo empecé a trabajar a los 12 años, justamente salí de 6.º grado y me fui con mi papá a trabajar la agricultura. Mi papá me llamaba por ahí a las 5:00 y media a 6:00, para levantarnos para ir a ver a los animalitos, los bueyes, para ir a trabajar, pegábamos a las 8:00. A las 8:00 subía mi mamá con el desayuno, para llevarnos... que la cuajadita, que si el pedacito de pan, la arepa de trigo.

Sr. William: Yo toda la vida he trabajado aquí en Misintá. De aquí, fuera del pueblo de Mucuchíes no he salido ha trabajar, puro aquí en la comunidad de Misintá y a veces que he ido a trabajar en la comunidad de La Toma, pero eso es tal y cual día, eso no... el resto del tiempo he trabajado aquí... en Misintá.

Sra. Berta: Había que esperar que llegaran las lluvias para poder abrir la tierra, porque en ese tiempo no existían los abonos químicos, ni existían los matagusanos, que uno llama, ¿cómo se le llama a eso? los insecticidas. Lo que se usaba era única y exclusivamente abono orgánico, que

era el estiércol del ganado, de las ovejas, de inclusive las bestias, que eso se iba reuniendo, se iba ajuntando durante el año, y entonces eso tenía un proceso como de putrefacción, ¿no? Eso se le iba regando al surco donde la yunta de bueyes abría la tierra, se regaba un poquito de eso y se iban poniendo las semillas... bueno se regaba. También había el desempedrado, usted sabe que aquí la tierra tiene mucho pedregal, entonces hay que limpiar la tierra de piedras para que la tierra sea más fácil de trabajar.

Las cosechas eran completamente sanas, completamente, porque no tenían aditivos químicos de ninguna clase. Nada, sino puro orgánicos. Tampoco se le metía pargana de arroz en aquel tiempo, lo que se buscaba era, por lo menos el palo de la haba, de la arveja, del trigo, todo eso servía como de fortaleza para que la tierra fuera más suave, se le regaba todo eso, eso se pudría, entonces la tierra se ponía más suave para trabajarla.

Sr. William: Papá cuando teníamos las vacas el trabajo mío era ayudarle a ordeñar en la mañana, subíamos a las 7:00 de la mañana a la finquita y veíamos las vacas y les echábamos la comida. Después ordeñábamos, las teníamos así, pastando por allá y después en la tarde íbamos y las buscábamos otra vez, para achicar los becerros, para apartarlas de los becerros. Y se estaban seis meses produciendo leche, cuando ya después, que ya no daban más leche, la llevábamos para el páramo, eso sí es lejos de donde estaba en la finca. Estaban hasta siete horas de camino para ir a llevarlas, y la teníamos por allá cuatro o cinco meses, allá, cuando volvían a parir, pues las volvíamos a buscar.

Sr. Alexis: Teníamos un pedacito por allá pero... lo perdimos, en una vaina, mala vaina, malas inversiones, entonces qué más, entonces, pues, ahorita estoy aquí trabajando con el señor Luis Castillo. Sí, nos da un pedacito por ahí, trabajamos de 8:00 a 1:00 y de 2:00 a 5:00, ese es el horario que tenemos aquí, como jornaleros.

Porque la vaina está dura a veces para acá y a veces uno tiene trabajo y a veces no tiene. Por lo menos de enero a febrero, a marzo son meses que casi no tiene uno trabajo, por la vaina de la lluvia... del verano, ¿ve? De la sequía, ¿ve? Entonces, no... que más tiene que estarse por ahí... por ahí, a veces sin hacer nada porque uno no... ¿ve? Ahora estos tiempos sí, cuando empieza a llover pues uno ya empieza a trabajar la tierra y a sembrar las papas y todo eso, ¿ve? Entonces le da chance a uno de preparar las tierras y todo eso, entiende...

SECUENCIA II

Sr. Rómulo: Bueno, el proceso que tenemos ahorita es de... el ajo llegó ahorita de lo más cálido, de lo más caliente, hay que tenerlo 22 días en lo más caliente para que se ponga un poco blando para desgranarlo, porque él se va en cabeza y cuando regresa aquí hay que desgranarlo diente por diente. Entonces, como está en lo caliente se pone suave para desgranarlo y es más rápido a lo que llega aquí a lo frío, pues es rápido que sale la nacencia. Entonces, para ponerlo en proceso de

siembra, ahorita estamos en el proceso de desgranadura, lo estamos desgranando. Después que lo desgranemos tenemos que polvearlo, botarle toda la concha que tiene, que quede solamente el diente limpiecito.

Eso lo polveamos a la contra del viento para que el viento se lleve la concha, y después de ahí, viene el proceso de... se arruma unos ocho días para que salga la nacencia más, o sea el tubérculo del ajo y ahí sí se le echa una curadita para que el bichito que esté en la tierra no lo dañe. Y ahí sí se empieza a hacer el surco y a sembrarlo, y depende de como esté el tubérculo de afuera del diente puede tardar unos 15 o 22 días para empezar a nacer el ajo. Lleva un proceso de siete meses para volverlo a cosechar. Y si no cae lluvia, pues hay que estarle echando agua cada 2 o 3 días y curándolo de los animalitos que hay en la tierra para que no lo dañen. Y hay enfermedades, también, que le dan a los ajos, por lo menos como una enfermedad que llaman el mojón y otra que llaman la cachera. Hay que cuidarlos mucho, el ajo es como un niño chiquito, desde que nace hasta que crece. Así al ajo tiene uno que tenerle un cuidado muy grande, hasta que dé producto... ese es el proceso del ajo. Se saca de ahí, se saca el del mercado y se deja el que va a dejar uno para semilla y lo vuelve a llevar para lo cálido para que vuelva a venir la semilla otra vez. Ese un proceso que se hace cada siete meses. Ese es el trabajo del ajo...

SECUENCIA III

Sr. César: ¿A mí?, todo, a mí me gusta sembrar papa, zanahoria, ajo, brócoli, coliflor, lo que sea. Desde que tenía 14 años soy agricultor yo, con 14 años empecé a trabajar la agricultura. Papá me dijo: "No... tiene que trabajar porque aquí qué más, aquí no hay para...". Me salí de la escuela, me salí, no estudié sino hasta 6.º grado, después me dijo papá: "No... aquí no va a estudiar usted más, tiene que ayudarme a trabajar". Para criar una manada de zurrones que habían ahí, todos esos chiquitos... sí, habían hartos, allá en la casa mi mamá tuvo quince... quince, quince muchachos.

Este ajo se sembró en diciembre, tiene cinco meses; se preparó el terreno, se aró con tractor y después se aró con bueyes... y se le regó abono orgánico. Y después se van haciendo las parcelas... se van haciendo las parcelas y después sí se riega la semilla y se tapa, bien tapado. A los 22 días, se le quema la hierba, lo que es el monte se le quema, bien quemado. Y ya cuando tenga un mes se fumiga por las ramas, o sea, se fumiga quemándole las hierbas y después sí se fumiga por las ramitas. Al mes se le echa una cura, se inyecta bien inyectado, para matar la plaga, porque aquí hay mucha plaga, una araña que llaman y el gusano blanco, y otro gusanito...

Después a los dos meses se le vuelve a pegar otra inyectada, después se le echa abono, abono químico. Se le echa una regadita de abono, pero no mucho. Y después se le echa una de alimento, alimento para que se desarrolle la mata. Se lleva como 5 o 8 fumigadas, porque si la plaga lo ataca, hay que fumigarlo parejo. Y después ya cuando tenga 4 meses y medio entonces sí se deja quieto. A los 5 meses completo sí se arranca, que es lo que estamos haciendo ahorita, arrancándolo. Y

después se deja 8 días, y después sí se despica. Después sí se lo llevan para los compradores, lo compran y lo llevan y lo zarandean y después se lo llevan a los mercados. Eso es todo la... del ajo.

Estas son de un hermano mío, él no está aquí ahorita, está en España, se fue para allá; pero las siembra otro hermano. Yo les ayudo a ellos a arrancar o a desembrar, o a alguna cosa yo les ayudo a ellos. A mí no me gusta estarme solo, a mí me gusta es trabajar, me gusta el trabajo... sí.

Sí, hay personas que todavía anotan las pintas. El primero de enero, pinta enero. El dos, pinta febrero. El tres, marzo; hasta que llega al doce, que ya pinta diciembre otra vez. Después vienen las repintas, pintan dos meses... en un día pintan dos meses. Que son hasta el 18 de enero. Después vienen las repintas, pintan tres meses... un día pinta tres meses. Y después pintan cuatro meses, que son las cabañuelas. Porque, a veces, pongamos, como para el 6 de enero, llueve... a veces llueve el 6 de enero, que es junio, la pinta de junio, puede llover.

Sí se confía, es como cuando dicen... el paso de luna: menguante, creciente, cuarto menguante, cuarto creciente, luna nueva, luna llena. A veces pinta que... hoy es la llena, porque la luna está grandotota. Los viejos de antes sembraban era en la creciente, menguante no, creciente. Es lo mismo que para tumbar un palo, lo tumban es en la creciente, menguante no. Para sembrar la mata es la misma cosa, se siembran es en la creciente. Para tumbar el palo, lo tumban es en la creciente, porque si usted lo tumba en menguante se raja. Entonces ahí, si vamos a tumbar el palo pues lo tumbamos en la...

Ya tengo 73 años... pero no me quedo por ahí así dormido todavía.

SECUENCIA IV

Sr. Pedro: Yo me llamo Pedro Castillo, yo soy agricultor, siembro papas, trigo, ajo y zanahoria. Las tierras eran de mi abuelo, y de ahí... nos dejó las tierras a nosotros para que las sembráramos. Sembramos ahí... estamos sembrando.

Y las cosecha de trigo hay que regarla así... regadito, así, así... bien regadito y se tapa con los bueyes. Al año recoge uno la cosecha de trigo, a un año... echa la cosecha de trigo. Y se recogió... y se cortó con la hoz. Se cortó y se recogió... se llevó a la era, y ahí sí se buscó la máquina de trillar. Se trilla con la máquina y se recogió el trigo. Y ahí sí se llevó para el molino, se lleva para el molino y se saca la harina. Ahí sí, es para uno comer y la vaina.

No... es muy bonito... calidad. Yo desde un principio he estado sembrando, todo el tiempo, desde los trece años que empecé a agarrar los bueyes.

Sra. Lourdes: No... pues yo legalmente trabajé las tierras ahorita, ahorita... porque yo el trabajo mío era el de ordeñar vacas, yo nunca trabajaba las tierras. Ahorita, por lo menos, es que yo empecé a trabajar las tierras y todo... porque con eso uno vive, pues. Ese es... el trabajo del campesino

es ese, trabajar las tierras para uno comer y para darle de comer al pueblo, porque eso es verdad. Bueno, y tengo mis hijos y los estoy acostumbrando igual, porque... por lo menos a la niña le gusta mucho ver animales y trabajar en la tierra. Igual el varón, y bueno, porque yo la cocina legalmente casi no... no me meto, dijo... Prefiero estar por ahí trabajando la tierra que estar uno en la cocina. Y bueno, por eso, porque le ayudo mucho a mi esposo. Y porque no hay más quien le ayude, pues tengo yo que ayudarle a todo. Y me gusta el trabajo así.

Sr. Pedro: Se hace para uno comprar las cositas, medio lo que le alcance a uno la cosechita. Eso es poco, pero en veces está cara y en veces compra uno las cosas, y en veces no alcanza.

Sra. Lourdes: No... yo legalmente me gusta todo el trabajo de agricultura, me gusta todo el trabajo de agricultura, porque ya le digo, yo ayudo a todo. A todo, lo único que no trabajo son con los bueyes porque no puedo arar. No es que no puedo, no, sino que... que es que, que es malo, por eso... y si no todo, todo

Sr Pedro: Y si no, arara...

Sra. Lourdes: Y si no, arara...

SECUENCIA V

Sra. Berta: Las jornadas de trabajo empezaban a las tres de la mañana... yo me paraba con mi mamá, mi mamá se paraba a hacer arepas porque tenía obreros. Yo me paraba a pelar papas porque había que hacer la sopa. La sopa consistía de granos con verduras. Cocinábamos de 3:00 a 7:00-6:30 de la mañana que salíamos al campo a buscar las vacas, a buscar los becerros, a ordeñar las vacas, a llevarles el... si estaban trillando, habían obreros que llegaban a las 3:00 de la mañana a trillar. A las 6:30 estaba uno llevándoles café con una arepa, para como un matizar, para las 9:00 que venían a comer, que venían ya a desayunar formalmente. Formalmente era que llegaban a la mesa, comían su queso, su tarro de chocolate o café, con su buena arepa. De ahí salían a limpiar lo que llamaban parva, la parva era el primer trigo que trillaban con bestias. Que eran 6 o 7 bestias dando vueltas en la era en un círculo, redondo. Que daban vueltas, vueltas, vueltas... A las 6:00 de la mañana sacaban el tamo más largo, más grande, iban y desayunaban, regresaban y entonces empezaban con unas palas de madera a zumbarlo hacia arriba para que el tamo más pequeño el viento lo sacara. Eso duraban como... yo le pongo dos horas, cuatro hombres en eso, tirando el trigo hacia arriba, hasta que ya quedaba limpio. Limpio en el sentido que ya no tenía lo que ellos llamaban pargana, tamo, el tamo más menudo de la espiga.

Ellos medían... había un palito, un cajón, un cajón de madera que tenía los doce kilos, esa era la medida, no era romana ni peso, ni nada de eso, sino ellos medían eso y le pasaban una regla al palito así... y quedaba raso: era una arroba de trigo. Hacían maletas de 3-4 arrobas, ¿no?, bueno, iban anotando en un cuaderno todo lo que tenían ahí. Ellos anotaban, pero personas que eran analfabetas, esos se llevaban por las medidas. Todavía usaron en aquel tiempo, me recuerdo, que

todavía usaban los cordones con nudos, para llevar una cuenta de algo, los que no sabían leer. Ajá, cuando sacaban esa parva que ya medían, era que venían a almorzar. Almorzaban de 12:30 a 1:00. El almuerzo consistía de una sopa de carne, con arepa y bastantes verduras, la sopa. Después de eso volvían a prender la máquina, el motor, si era con motor... sí era con motor porque llegó el momento en que ya no se utilizaban bestias, sino el motor. Prendían el motor y trillaban otra cantidad de trigo que lo venían midiendo por ahí a las 6:00 de la tarde. A las 6:00 de la tarde, ya realizaban, recogían todo y cenaban, y okey... cada quien se iba para su casa. Ahora, nosotros nos quedábamos trabajando en la cocina para el otro día, la faena.

Mamá y yo trabajábamos a veces de 3:00 de la mañana a 9:00-10:00 de la noche, sin parar, sin parar... Respecto a las comidas, la arepa de

harina de trigo, harina de maíz pelao. Se trabajaba sacando la natilla, después la cuajada, de la cuajada se hacía el queso. De lo que quedaba, lo que uno llamaba suero, uno lo ponía otra vez a hervir y sacaba lo que llama uno ricota, se le decía en ese tiempo requesón. Uno comía muchas verduras, en aquel tiempo uno comía el berro, el berro medio sancochado; después lo pasaban por un sartén con cebollín y un poquito de manteca de marrano, que era lo que se comía en ese tiempo, manteca de marrano o mantequilla de las vacas, porque no conocía uno el aceite de comer, no lo conocía. Y los huevos, de corral. También se hacía el queso, se hacía el curruchete, que era un dulce de papelón con queso, sin sal.

De vez en cuando un novillo que se mataba en la casa, más que todo como para los diciembres, así, para esa fechas... más que todo para los diciembres era que se mataba un animal. De ese animal se gastaba lo que se iba a gastar para las festividades y lo que quedaba uno la salaba y la ahumaba, y esa carne ahumada duraba hasta un año.

Por lo menos, en ese tiempo uno no conocía, y mucho menos en esos páramos, uno no conocía frutas, las frutas, no. Lo único que uno llevaba... de vez en cuando que papá llevaba era una piña, unos aguacates, este, eso... era lo que, naranjas... Los limones sí, me recuerdo que papá usaba mucho los limones era por el asunto de... de que siempre habían, como habían tantos muchachos, siempre había uno con gripe y entonces había que tener limones para darles a ellos, ¿ve?, sí, bueno....

En aquel tiempo no era tan fácil tener animales porque no eran animales mansos, era ganado cerrero que se le llamaba, ganado paramero; que era un ganado muy brincón, ganado bravo. Claro, ellos llegaban a domesticarse, porque como siempre el hombre domina, ¿no?, es dominante, y entonces llegaba el momento que ya en 6 meses o en un año ya las vacas se ponían mansas, y entonces uno tenía que llegar, amarrarles bien las patas de atrás, lo que se llamaba manear, "hay que manear las vacas para que no le metan una patada a uno". Amarrarlas de la cabeza o un palo para que no brincara, echarle el becerro, amamantar la vaca, ordeñarla.

En ese tiempo uno no contaba con la semilla importada, que fue un fracaso para la gente aquí, porque esas semillas trajeron plagas, trajeron muchas plagas, de todo tipo. Yo me recuerdo que mi papá cosechaba y se guardaba papa para un año, en trojas, trojas de carruzo o de madera, se echaba la papa y ahí uno tenía papa para todo el año, uno en enero estaba comiendo papa del año pasado, y eso se perdió, se perdió porque la papa ahorita no se puede guardar.

SECUENCIA VI

Sra. Perpetua: No, dígame, yo ahora que no puedo, qué más, pero yo trabajé como las buenas. Yo arrancando papas, amarrando trigo, deshierbando, cargando trigo del barbecho para la era, todo eso, yo hice todos esos oficios. Yo me pongo a acordar y digo yo, ¡ay, dios mío!, cuando era algo más de mi mocedad, que hacía yo todos esos oficios. Hacía el almuerzo e iba a llevarles a los obreros, yo iba... yo no me daba pena ni miedo ir a llevar de comer por allá lo lejos que fuera, yo

arreglaba ese almuerzo en una olla, una sopa en una olla y me iba a llevarles, donde estuvieran. Porque yo decía, todo lo que echan de donde están a llegar aquí a comer y volverse a ir, cuánto dejan de hacer. Y yo quería que el trabajo que hicieran les rindiera.

Que yo no era perezosa, yo me gustaba el trabajo en la cocina, yo hacer la comida e ir a llevarla. Y el trabajo de afuera la misma cosa, eso yo me encantaba, yo iba a llevarles el almuerzo y me quedaba trabajando lo mismo que estaban haciendo ellos. Yo sí era verdad...

Pues sí lo hice, con obreros... y salir a jornalear para la tierra también. Pero ya, desde que ya los males y la vejez y todo, ya que más tuve que doblar la hoja... porque yo sí trabajé con ganas, sobre todo por fuera, el trabajo de afuera, reservar papas, amarrar trigo, todo eso hice yo...

Yo trabajé demasiado, porque yo amarrando trigo, cargando trigo, limpiando parvas, este... en el tren de las papas ir a ayudar a arrancar y en la tarde ayudar a amarrarlas en las bestias para traerlas, hacer las cargas para traerlas.

Me caían esos enormes inviernos y me ensopaba, pero qué más, echándole al trabajo. Yo arrancando... y me cargaba una maleta de papas y la llevaba para la casa, en la tarde. Yo trabajé mucho, yo digo, ya no puedo trabajar, hoy me da tristeza porque no puedo trabajar ya. Pero digo, yo trabajé... trabajé y me... y hoy que crucé la esquina ya no puedo hacer nada, qué más se va a hacer...

Doy gracias a Dios, que me dio Dios licencia de hacer todo eso y me acuerdo, me da tristeza, pero qué más, digo yo, lo hice. Ay, yo sí es verdad, yo he sido muy machota, muy machota para hacer las cosas, por eso me da tristeza ahora de ver que no puedo hacer nada. Más que sea sentada les ayudo por ahí a limpiar papas y a limpiar verduras...

APÉNDICE

CINE VENEZOLANO INSURGENTE

El cine venezolano que se inscribirá en la corriente del Nuevo Cine Latinoamericano también se caracterizará por su contenido político, expresado en su lucha por denunciar y sacar a la luz las injusticias del orden social imperante. La búsqueda de conciencia por parte de todos los sectores del país sobre la realidad de sus habitantes es uno de sus objetivos más importantes.

En Venezuela, la dictadura encabezada por el general Marcos Pérez Jiménez había sido derrocada por la insurgencia popular y un golpe de Estado militar a comienzos de 1958. La joven democracia se establecerá y desarrollará definitivamente un sistema económico donde una gran parte la población no participará de los beneficios de la renta petrolera.

Jesús Enrique Guédez [Fotografía]. Hablemos de Poesía.
https://migueleguedez.wordpress.com/2008/04/01/jesus-guedez/

JESÚS ENRIQUE GUÉDEZ (1930-2007)

> Entre la poesía, que es mi interior, y las películas sobre seres marginados, revolucionarios consecuentes, artistas de su obra, que es lo exterior, me he sentido entre humanos[182].

Poeta, periodista y cineasta, fue uno de los pioneros del cine documental social venezolano. Decididamente comprometido con visibilizar la realidad de las inmensas mayorías de venezolanos, en Guédez el documental encuentra su dimensión poética sin renunciar a su compromiso político. Estudió dirección durante un año en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma. En 1974 fue el primer presidente de la Asociación Nacional de Autores Cinematográfico (ANAC). Dejó un valioso legado a sus alumnos como profesor en la Cátedra de Cine de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Central de Venezuela. Merecedor del Premio nacional de Cine en 1994. Sobresalen en la filmografía de este director *La ciudad que nos ve* (1967), *Los niños callan* (1970) y *Pueblo de lata* (1973).

En *La ciudad que nos ve*, Jesús Enrique Guédez le da la voz a los habitantes de las zonas más humildes de la ciudad y explora en sus duras condiciones de vida, agravadas por circunstancias como la falta de trabajo y el analfabetismo. La película se convertirá en un hito dentro de nuestra cinematografía al establecer una mirada consciente sobre las zonas populares de la ciudad, particularmente dentro del barrio.

> *...el documental no está orientado a mostrar los aspectos que hacen de esa vida una vida infrahumana. No hay una sola imagen sobre el problema de la basura o del agua. No hay una visión de la vida que la haga aparecer como infrahumana. Se concentra más bien sobre lo que es la actitud de la gente ante esa situación que no se muestra, que se supone un poco conocida, es decir, se concentra en su vitalidad,*

182 Jesús Enrique Guédez, "Con el cine y la poesía me siento humano", entrevista de Carmen Luisa Cisneros en *Encuadre* N.º 54, marzo-abril de 1995, p. 10. Citado por Maruvi Leonett-Villaquiran en http://marulevilla.blogspot.com/2009/07/la-ciudad-que-nos-ve.html.

en su dignidad y hasta altivez, que mantiene ante esa situación concreta de la vida y que le permite sobrevivirla sin envilecerse, sobrevivirla con esperanzas y aspiraciones[183].

PUEBLO DE LATA

La construcción de un pueblo al lado de un vertedero de basura sirve de eje central para aproximarnos a la realidad de un grupo de venezolanos en búsqueda de mejores condiciones de vida. Las humildes casas son construidas con materiales de desecho, maderas que servían de embalaje a los automóviles en las ensambladoras.

Los herederos del dictador Juan Vicente Gómez reclaman su derecho de propiedad sobre estos terrenos. El Gobierno no les ofrece soluciones a los ciudadanos de pocos recursos. Jesús Enrique Guédez le pone rostro a la clase más desposeída, más necesitada del país.

Pueblo de lata nos recuerda al *Tire dié* del cineasta argentino Fernando Birri. Latinoamérica es una sola también en su injusticia.

Guédez despliega a través de una serie de carteles los principales problemas de estas humildes familias y de esta forma estructura su película. Todos responden a la interrogante del cartel principal: *¿Por qué se migra?* Las diferentes respuestas expondrán la problemáticas más urgentes de esta población, antecedidas del cartel correspondiente: *porque se busca vivienda*, *porque se busca trabajo*, *porque se busca salud* y *porque se busca educación*. La conclusión a todas estas interrogantes es unívoca para nuestro cineasta: *hemos sido engañados*.

El desempleo. La segregación política. El abandono del Gobierno. Todo esto empuja al trabajador hacia los centros urbanos.

El pueblo se siente traicionado. Familias unidas en la pobreza. Guédez expone el desencanto popular con los gobiernos de turno. La desesperación por conseguir un trabajo para alimentar a su familia. También dirige su mirada a los niños, siempre los niños y su inocencia expresada a través de su sonrisa, en medio de la más injusta adversidad.

183 Ricardo Tirado. *Memoria y notas del cine venezolano 1960-1976*, Fundación Neumann, p. 115. A su vez cita un testimonio en la revista *Cine al día*, Edición N.º 2, febrero de 1968. No queda claro si el fragmento es de Jesús Enrique Guédez o de quien realiza la entrevista.

UGO ULIVE (1933-2018)

Ugo Ulive es uno de los directores de teatro más talentoso y respetado en Venezuela. Nacido en Montevideo, Uruguay, adoptaría posteriormente la nacionalidad venezolana. A la par de sus trabajos teatrales comienza, a partir de 1951, sus exploraciones en el cine con los cortometrajes *La espera*, *El funcionario* y *La tentativa*.

Dirige y escribe *Un vintén p´al Judas* (1959), película de la que no se conserva copia, y que será el primer largometraje independiente con intenciones de entrar en los circuitos comerciales. Su siguiente obra, *Como el Uruguay no hay* (1960), considerada posteriormente como un panfleto político por su autor, fue censurada en su momento por el organismo cultural del Estado. En 1960, invitado por el Teatro Nacional de Cuba, se marcha para la isla. Escribe junto a Tomás Gutiérrez Alea el guion de *Las doce sillas* (1961) y dirige el largometraje *Crónica cubana* (1962).

Regresa a Montevideo y realiza junto a Mario Handler *Elecciones*, que también fue inicialmente prohibida. Posteriormente le fue levantada la sanción y logró ser exhibida.

A finales de 1967 llega Caracas para lo que se supone sería una estancia corta, invitado por el Isaac Chocrón y Román Chalbaud para dirigir un montaje del Nuevo Grupo.

Posteriormente trabajó durante dos años con el Departamento de Cine de la Universidad de los Andes, donde realiza tres filmes inscritos dentro de la corriente del Nuevo Cine Latinoamericano: *Caracas dos o tres cosas* (1968), *Diamantes* (1969) y *Basta* (1969).

> Porque esta gran humanidad ha dicho basta... y ha echado a andar.

Con la voz de Fidel Castro comienza *Basta* (1969), película experimental donde el director buscaba acercarse a los supuestos del teatro de la crueldad de Antonin Artaud.

La disección de un cuerpo humano, la remoción de sus órganos, nos deja en un estado de shock en el que las siguientes imágenes impactarán de manera diferente en nuestra conciencia. Estas imágenes son contrastadas con otra de la realidades más dura de todas, la de los hospitales psiquiátricos. La banda sonora acentúa la dureza de estas imágenes.

La contraposición en el montaje de imágenes de trasnacionales petroleras, guerrilleros en la selva con esta disección y con las tomas del manicomio serán la estructura que nos presentará Ulive a lo largo del filme.

Nuevamente la violencia, la laboriosa y progresiva remoción de un cerebro de un cadáver. Para de nuevo contraponer un anuncio de una trasnacional. Un recurso del montaje que encontramos muy seguido en nuestro cine insurgente de la época, especialmente después de *La hora de los hornos*, del cineasta argentino Fernando Solanas.

Hay que seguir peleando...

Con la repetición de estas palabras finaliza el documental de Ugo Ulive, sumamente polémico en su concepción. Y sobre todo en los logros y objetivos de su realización. La crítica de su tiempo estuvo dividida.

Ulive nos ofrece un film lírico, donde es inútil buscar causas y efectos, razones y perspectivas: un film que hay que ver en lo que es, un intento poético que trata de producir en el espectadores estados de ánimos y reacciones emotivas ligadas directamente con determinadas imágenes por una mecánica de sugerencias, connotaciones y asociaciones[184].

Ulive nos lleva a los límites de nuestros supuestos éticos, aunque muy lejos de una impensable censura, si cuestionamos y reflexionamos sobre el tratamiento al que son expuestos estos seres humanos. Aunque han fallecido, al observar sus rostros es imposible sentirlos ajenos. Imaginar a sus seres queridos, ante la violencia de estas imágenes. Lo mismo sucede con los pacientes del hospital psiquiátrico. Ante la ausencia de empatía, por consciente experimentación, un cadáver y enfermos mentales resultan sujetos demasiado cuestionables como objetos de estudio para generar sensaciones o asociaciones en los espectadores.

En 1974 realiza *TO3*, testimonio de un torturado por el Gobierno en el contexto de la lucha de guerrillas.

La conmovedora historia de las torturas sufridas por Efraín Labana Cordero en la década del 60 había sido recogida en un valiente libro de José Vicente Rangel. Efraín aceptó volver a narrar su tormento ante la cámara. Fue una filmación

184 Ugo Ulive, *Ugo Ulive. 50 años en la vida de un artista.* Compilación y epílogo: Luigi Sciamanna. Fundación Cultural Chacao-Concejo Nacional de la Cultura. Caracas, 1988, p. 41.

sobrecogedora: él no se movió y la cámara tampoco, salvo los escasos cambios de perspectiva que permite el zoom. En más de una ocasión pidió que interrumpiéramos, porque la evocación de tanto sufrimiento se le hacía insoportable. Cuando vi el material filmado decidí prescindir totalmente del montaje y exhibirlo tal como salió de la cámara. El tema de la tortura, pensé, no admitía mediaciones de ningún tipo[185].

Posteriormente Ugo Ulive presentó tres proyectos de largometrajes en un lapso de cinco años a los organismos del Estado responsables de la financiación, todos fueron rechazados.

CINE Y PETRÓLEO

CARLOS REBOLLEDO Y EDMUNDO ARAY

En esta época surge un cine cuya temática pondrá su foco en la producción petrolera llevada a cabo por empresas extranjeras. Tendrá al cineasta Carlos Rebolledo y a su documental *Pozo muerto* (1967) como principales precursores. La película, estructurada con base en el testimonio de un barbero, un periodista y un pescador, demuestra las implicaciones del cierre de un campo petrolero. Nos muestra también las difíciles circunstancias en las que viven los pobladores más humildes, aquellos que se desplazan a estas zonas en busca de mejores condiciones de vida.

Venezuela en tres tiempos (fragmentos del subdesarrollo, 1973) es dirigida por Rebolledo en colaboración con Edmundo Aray.

185 *Ibid.*, p. 48

Con este documental denuncian a un Estado que traiciona los intereses nacionales y su alianza con las clases sociales que dominan los grandes capitales en beneficio de las empresas extranjeras que explotan nuestras riquezas minerales.

Contraponen la enorme distancia existente entre clases sociales. Para ello siguen los pasos y el conmovedor relato de un niño limpiabotas, mientras lo vemos bajar a trabajar de un barrio de Caracas. La ciudad luce inmensa frente al testimonio de su jornada de trabajo, a la vez que vemos a otros niños trabajando en diferentes faenas, vendiendo periódicos, café, etc. La televisión es el gran escape de este niño, que en su inocencia y dura realidad no renuncia a sus sueños de ser doctor (médico), aunque esta tenga que ser empeñada en tiempos en los que su madre no tenga trabajo. Mientras vemos esta imágenes, escuchamos conversaciones de damas cuyo tema es la moda europea, también se contrastan con escenas de eventos de caridad a beneficio de los niños más pobres. En un primer momento podría parecer cuestionable esta contraposición, precisamente con estas personas que justamente intentan ayudar con sus obras benéficas. Un análisis más pausado nos revela que lo que denuncian Rebolledo y Aray es la débil respuesta de una sociedad a un problema que ella misma ha creado. Es la respuesta de una sociedad concebida desde los privilegios, incapaz de plantearse cambios estructurales en su manera de concebir el Estado y planificar un país donde la vivienda, trabajo, educación y salud estén al alcance de todos sus habitantes.

Carlos Rebolledo y Edmundo Aray denuncian el despojo realizado por las trasnacionales, oculto por la fachada de grandes autopistas, urbanizaciones, grandes edificios y hoteles. La verdadera ciudad la constituyen la gran cantidad de personas que viven en frágiles condiciones. De ellos, una tercera parte se encuentra desempleada. El subempleo se establece como alternativa de sobrevivencia. La pobreza y la desnutrición aumentan cada día. Nuestros directores ponen de relieve y reiteran la paradoja de la pobreza circundante en los campos petroleros.

Posteriormente el testimonio de un joven obrero y sindicalista es contrapuesto con las declaraciones del director del la Creole Petroleum Corporation. El humilde trabajador tiene trece años que no consigue trabajo y desde hace siete meses se encuentra recluido en un hospital con tuberculosis.

Nuevamente la película se coloca en una delicada posición al colocar el foco en el discurso inaugural de la inauguración de una universidad privada. Las imágenes que vemos son de personas privilegiadas social y económicamente. Lo que sugiere de inmediato la enorme exclusión del sistema educativo superior de las grandes mayorías menos favorecidas. Nuevamente, aquello que pareciera difícil de cuestionar en un primer momento, como lo es la creación de una universidad, revela, cuestiona y denuncia las soluciones internas al problema estructural, en este caso la educación.

El tercer y último testimonio es la visión de un humilde anciano sobre el país. El documental finaliza presentándonos duras imágenes de venezolanos buscándose la vida en un basurero municipal.

BIBLIOGRAFÍA

AUMONT, J. ; MARIE, M. (1993). *Análisis del film*, Paidós, Barcelona.

AUMONT, J. ; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNET, M. (2010). *Estética del cine,* Paidós, Barcelona.

AVELLAR, JOSÉ CARLOS (2002). *Glauber Rocha*, Madrid, Cátedra | Filmoteca Española.

BENTES, I. (2002). *Terra de fome e sonho: o paraíso material de Glauber Rocha,* Biblioteca On Line de Ciencia e Comunicaçao, Universidade de Beira Interior-Covilhá, Portugal, www.bocc.ubi.pt.

CLARAC DE BRICEÑO, JACQUELINE (2016). *La cultura campesina en los Andes venezolanos.* Caracas, El perro y la rana.

COLOMBRES, ADOLFO (2014). *Teoría transcultural de las artes visuales.* Mérida, Ediciones ICAIC-CNAC.

DZIGA, VERTOV | FLAHERTY, ROBERT | ROUCH, JEAN Y OTROS (2013). *La descolonización de la mirada. Una introducción a la antropología visual*. Mérida, ICAIC - CNAC. Selección y prólogo de Adolfo Colombres.

FUENTES, CARLOS (2017). *Luis Buñuel o la mirada de la medusa*. Madrid, Fundación Banco Santander.

GUBER, ROSANA (2011). *La etnografía. método, campo y reflexividad.* Buenos Aires. Siglo Veintiuno Editores.

PARANAGUA, PAULO ANTONIO (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España S. L.

PASOLINI, PIER PAOLO (2006). *Cinema, el cine como semiología de la realidad.* México DF, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

PEREIRA DA SILVA, H. (2016). *Glauber Rocha: Cinema, Estética e Revolução.* São Paulo, Paco e Littera. Edición de Kindle.

ROCHA, GLAUBER, *Glauber Rocha, Cartas ao Mundo,* Organização: Ivana Bentes, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

ROCHA, GLAUBER (2011). *La revolución es una Eztétyka.* Buenos Aires, Caja Negra. Compilado por Ezequiel Ipar; con prólogo de Ismail Xavier. Selección y traducción de textos de los tomos II y III de la obras completas de Glauber Rocha publicadas por la Editorial Cosac Naify (*Revolução do Cinema Novo* y *O século do cinema*).

ROCHA, GLAUBER (1971). *Revisión crítica del cine brasileño,* Fundamentos, Madrid.

ROCHA, GLAUBER (2003). *Revisão critica do cinema brasileiro* (ed. Xavier I. y Massi A.), Cosac Naify, São Paulo.

ROCHA, GLAUBER (2004). *Revolução do Cinema Novo* (ed. Xavier I. y Massi A.), Cosac Naify, São Paulo.

ROCHA, GLAUBER (1981), *Revolução do Cinema Novo*, Alhambra | Embrafilme, Río de Janeiro.

ROCHA, GLAUBER (2006). *O século do cinema* (ed. Xavier I. y Massi A.), Cosac Naify, São Paulo.

SALEN, HELENA (1977). *Nelson Pereira dos Santos. El sueño posible del cine brasileño.* Ediciones Cátedra, S.A.

STAM, R; JOHNSON, R. (1995). *Brazilian Cinema*, Columbia University Press, New York.

TARKOVSKI, ANDREI (2002). *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Rialp.

TARKOVSKI, ANDREI (2017). *Atrapad la vida*, Madrid, Errata Naturae.

TIRADO, RICARDO (1988). *Memoria y notas del cine Venezolano 1960 - 1976*, Fundación Neumann.

ULIVE, UGO (1988). *Ugo Ulive. 50 años en la vida de un artista*. Compilación y epílogo: Luigi Sciamanna. Fundación Cultural Chacao-Concejo Nacional de la Cultura. Caracas.

WAJDA, ANDRZEJ (2007). *Un cine llamado deseo*. México DF, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

XAVIER, ISMAIL. (1999) *Allegories Of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

ARTÍCULOS Y ENTREVISTAS

FERREIRA GOMES, HYNENNY (1955) "Tempo quente no Rio (não é política) 40 graus à sombra", *Revista da Semana*, 29 de octubre de 1955.

Citado por: Pedro Vinicius Asterito Lapera, *Rio, 40 Graus, Rio, Zona Norte: apresentação do campo do cinema brasileiro*, pp. 181-182.

Recuperado de: http://dx.doi.org/10.11.606/issn.1982-8160.v9.i2p.177-197. Fecha: 01 | 04 | 2020

GUÉDEZ, JESÚS ENRIQUE (1995). *Con el cine y la poesía me siento humano*, entrevista de Carmen Luisa Cisneros en Encuadre N.º 54, marzo-abril de 1995, p. 10. Citado por Maruvi Leonett - Villaquiran en http://marulevilla.blogspot.com/2009/07/la-ciudad-que-nos-ve.html.

LUSTOSA DE OLIVEIRA, LILIA (2015) *Ni dolly, ni dólar, Cámara en la mano, Descolonización en la cabeza*. Recuperado en: https://www.academia.edu/27100712/Ni_dolly_ni_d%C3%B3lar_C%C3%A1mara_en_la_mano_descolonizaci%C3%B3n_en_la_cabeza. Fecha: 01 | 06 | 2020. Artículo publicado originalmente con el título "*Ni dolly , ni dollar—Caméra à la main, décolonisation en tête*", en la revista *1895— Revue d'Histoire du Cinéma* , n° 77, invierno 2015. Traducido del francés por Ana Lía Iglesias, Embajada del Brasil en Buenos Aires.

PEREIRA DOS SANTOS, NELSON. "La conciencia del Cinema Novo. Entrevista con Nelson Pereira dos Santos". En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, *Volumen I*, Fundación Mexicana de Cineastas, A. C., México, D. F.

PEREIRA DOS SANTOS, NELSON (2007). *Nelson Pereira dos Santos: resistência e esperança de um cinema*. Entrevista a Nelson Pereira dos Santos por: Ramos, P. Estudos Avançados, *21* (59).

Recuperado de: http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10226

PEREIRA DOS SANTOS, NELSON (1977) Entrevista: "Nelson Pereira dos Santos, padre del Cinema Novo", por José Agustín Mahieu. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 569, (noviembre 1997), pp. 45- 54. Recuperada en : http://www.cervantesvirtual.com/obra/nelson-pereira-dos-santos-padre-del-cinema-novo-entrevista/

https://www.programaibermedia.com/un-cine-latinoamericano-que-tenga-verdad-y-sea-amado-por-el-publico-nelson-pereira-dos-santos/#_ftn2

ROCHA, GLAUBER. *Glauber Rocha en entrevista a Miguel Pereira*.

En http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/alceu_n13_Pereira.pdf Consultado el 21 | 05 | 2020.

ROCHA, GLAUBER (1961). "Arraial, Cinema Novo e a camara na mão", en *Jornal do Brasil*, Río de Janeiro, 12 agosto de 1961.

ROCHA, GLAUBER(1960), *Documentários: Arraial do Cabo* e *Aruanda*.

Recuperado en: http://www.contracampo.com.br/15/documentarios.htm

Fecha: 01 | 06 | 2020.

Vicerrectorado Académico
Dirección General de Estudios Avanzados
Programa Nacional de Formación Avanzada "Artes y Culturas del Sur"

Crea Aquiles Nazoa

Acta de Evaluación de Tesis Doctoral

En el día de hoy, lunes 26 de octubre de 2020, se procedió a celebrar la presentación oral, en forma virtual (modalidad aprobada según decisión del Consejo Directivo Nº 271, de fecha 21/04/2020) de la Tesis Doctoral, titulada: Tras los pasos de Glauber: del sertâo brasileño a los Andes venezolanos. Una mirada cinematográfica, para optar al título de: Doctor en Artes y Culturas del Sur, del estudiante: Goar Sánchez Rodríguez, titular de la Cédula de Identidad Nº: V-6.222.466, con los miembros del Jurado Calificador conformado por los profesores: Gregorio Valera Villegas, titular de la Cédula de Identidad Nº: V-4.305.905, Adrián Padilla Fernández, titular de la Cédula de Identidad Nº: 4.888.598, e Inés Feo La Cruz Polanco, titular de la Cédula de Identidad Nº: 4.454.606. Una vez realizada la lectura, exposición oral pública y discusión de los términos del trabajo, se emitió el siguiente dictamen:

APROBADO _X_ NO APROBADO ___

Observaciones: De la presente tesis doctoral podemos señalar las siguientes valoraciones: 1) es una esmerada tesis de creación, cuyo producto es la película Arando en la memoria, como expresión de la zaga del cineasta brasileño Glauber Rocha; 2) asimismo, presenta un estudio enjundioso teórico, referencial y de enmarcación sobre el Cinema Novo brasileño; 3) de igual modo, es de hacer notar la calidad de la producción fílmica realizada en el género documental, que representa una contribución relevante al cine venezolano; 4) finalmente, acompaña el texto de la tesis una contribución adicional, un estudio panorámico sobre el cine insurgente venezolano. Por tanto, por unanimidad recomendamos su publicación y divulgación por diversos medios existentes en la actualidad.

Prof.: Gregorio Valera Villegas
V-4.305.905
Jurado Tutor

Prof.: Adrián Padilla Fernández
V-4.888.598
Jurado Principal

Profa.: Inés Feo La Cruz Polanco
V- 4.454.606
Jurado Principal

TRAS LOS PASOS DE GLAUBER

Un "simple y curioso espectador" nos invita a indagar en la filmografía y el pensamiento de Glauber Rocha, uno de los directores de cine "más controversiales de nuestro continente".

Este espectador es curioso, pero no tan simple: también es un técnico, un obrero/artista con décadas de trabajo en el cine. Goar Sánchez es su nombre y lo acompañaremos en un viaje/lectura a lo largo del "complejo tejido estético-político" del realizador bahiano, uno de sus mentores artísticos y políticos. De una manera "estrictamente personal", Sánchez va *Tras los pasos de Glauber,* un libro donde camina "entre su estructura narrativa, sus diálogos, sus personajes, la música que los introduce o acompaña", y especialmente "en la visión política que sustenta su historia".

Tras los pasos de Glauber también ensaya "una metodología interna", a propósito "de una técnica, de una manera de hacer cine, de una forma de hacer hermenéutica de la realidad (...) mostrándonos las complejidades de la vida en nuestro continente". Sánchez no solo indaga en la forma, sino en "la profunda sensibilidad de un cineasta con un inmenso compromiso político y social frente a su pueblo y país". Este compromiso sirvió de guía para Sánchez en el principal objetivo de la tesis de creación de la cual emana este proyecto: la realización de un largometraje documental sobre la cultura andina venezolana titulado *Arando en la memoria*.

Artes y Culturas del Sur

ISBN: 978-980-7244-23-7

9 789807 244237